1

MUZICA

IANUARIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

11 AUG 2014

42945

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 1 (388) IANUARIE 1985

Încredere în prezentul luminos al patriei

Am intrat într-un an nou, 1985, cu speranţa că el ne va aduce mari şi însemnate progrese în înfăptuirea Programului partidului. La cumpăna dintre ani, glasul cel mai autorizat al poporului nostru, cel al secretarului general al partidului, glasul preşedintelui Republicii noastre, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a răsunat pe toate meleagurile ţării, în căminele celor care serbau, după datină, Anul Nou, a răsunat în uriaşele hale cu foc nestins, s-a auzit pe întinsul mărilor de către cei aflaţi departe de patrie, rostind cuvinte de caldă urare pentru anul care începe : „Vă urez, dragi compatrioţi, un An Nou fericit, plin de satisfacţii şi bucurii, realizări tot mai mari în muncă şi în viaţă, îndeplinirea tuturor dorinţelor de mai bine, multă sănătate şi fericire !".

Cerul patriei a fost brăzdat în acea noapte de jerbe de artificii, oamenii s-au îmbrăţişat, şi-au strîns mîinile, hotărîţi să deschidă un drum nou, de luptă şi mai încordată, pentru încheierea cu succes a ultimului an al acestui cincinal şi a pregătirilor pentru intrarea în noul cincinal, 1986—1990, ale cărui jaloane au fost marcate cu mînă sigură la cel de-al XIII-lea Congres al partidului.

Cuvintele tovarăşului Nicolae Ceauşescu, Mesajul său de Anul Nou au fost primite de întreaga naţiune cu emoţie şi mîndrie patriotică, cu deplină încredere în prezentul şi viitorul României socialiste, au avut un vibrant ecou în inimile şi conştiinţele tuturor fiilor patriei, fără deosebire de naţionalitate, prilejuind o reînnoire a angajamentelor oamenilor muncii de a-şi folosi întreaga energie pentru fericirea şi prosperitatea patriei, pentru realizarea idealurilor de pace pe planeta noastră.

Caracterizînd în cîteva linii definitorii profilul anului care s-a încheiat, anul celei de a 40-a aniversări a marii victorii populare de la 23 August 1944 şi al Congresului al XIII-lea al partidului, anul realegerii tovarăşului Nicolae Ceauşescu în înalta funcţie de secretar general al partidului, mult iubitul şi stimatul nostru conducător a lansat o puternică şi mobilizatoare chemare pentru îndeplinirea sarcinilor anului 1985 care vor asigura ridicarea patriei pe o nouă treaptă a dezvoltării sale socialiste, a ridicării necontenite a nivelului de trai al poporului.

Secretarul general al partidului, a arătat că toate acestea *„ne cer să acţionăm neabătut pentru perfecţionarea continuă a întregii activităţi, pentru lărgirea democraţiei muncitoreşti, revoluţionare, pentru a pune în valoare iniţiativa şi capacitatea creatoare o oamenilor muncii, pentru introducerea unui înalt spirit de ordine, disciplină şi responsabilitate în toate domeniile vieţii economice şi sociale"*.

Întreaga naţiune a răspuns ca un singur om înaltelor chemări cuprinse în Mesajul de Anul Nou, angajîndu-se cu trup şi suflet la înfăptuirea măreţelor programe stabilite de Congresul al XIII-lea al partidului, demonstrînd, ca şi pînă acum, o indisolubilă unitate în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu. Roadele acestor angajamente s-au văzut din primele zile ale acestui ianuarie, la fel de bogat în evenimente politice.

Acest ianuarie va prilejui o nouă şi vibrantă manifestare de dragoste şi recunoştinţă a întregului nostru popor faţă de cel mai iubit fiu al său, de revoluţionarul exemplar şi patriotul înflăcărat, sentimente adînci, exprimate şi cu prilejul aniversării zilei de naştere a celui care a inaugurat o eră nouă în istoria României socialiste, era care-i poartă pe bună dreptate numele, pentru cel care este ctitorul României moderne şi care a făcut-o cunoscută şi stimată pe toate meridianele lumii.

Ne sînt vii în memorie clipele cînd de la tribuna Congresului al XIII-lea al partidului, copleşit de emoţie şi puternic pătruns de uriaşele responsabilităţi ce-i revin, tova-

răşul Nicolae Ceauşescu a rostit un angajament solemn către popor, către partidul pe care îl slujeşte cu devotament încă din cei mai tineri ani ai tinereţii şi căruia i-a dedicat toată viaţa sa de revoluţionar. Noi ştim cîtă voinţă dîrză, cîtă abnegaţie, cît patos sînt cuprinse în aceste cuvinte rostite după noua învestitură. De două decenii, de cînd se află în fruntea partidului şi statului, de cînd ne conduce spre zările luminoase ale comunismului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a dovedit prin fapte că luptă fără odihnă pentru împlinirea intereselor naţiunii noastre socialiste, pentru ridicarea ţării pe noi culmi de progres şi civilizaţie.

Gîndirea înnoitoare, activitatea revoluţionară, a iubitului nostru conducător, au repurtat succese fără precedent în întreaga dezvoltare economico-socială a ţării precum şi în alte domenii ale progresului social. Strălucita sa contribuţie la dezvoltarea creatoare a teoriei revoluţionare este reflectată pe deplin de politica internă şi externă a partidului, de soluţionarea în spirit principial şi novator a multiplelor probleme ale construcţiei socialiste, ale perfecţionării noii orînduiri, de la baza ei tehnico-materială pînă la cea spirituală. Adversar hotărît al schemelor prestabilite, al închistării în gîndire şi în practica socială al mersului de la sine, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a îmbogăţit gîndirea revoluţionară, teoria despre partid, stat, democraţie, despre conducerea unitară a societăţii.

Personalitatea sa este unanim recunoscută şi stimată în întreaga lume deoarece de numele tovarăşului Nicolae Ceauşescu sînt organic legate marile succese ale ţării noastre în vederea construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintarea spre comunism, schimbările fundamentale ce au avut loc în toate domeniile de activitate, inestimabila sa contribuţie consacrată idealurilor nobile ale păcii, înţelegerii şi colaborării între popoare, a soluţionării problemelor complexe ale vieţii internaţionale pe calea tratativelor, excluzînd războiul din viaţa popoarelor, a renunţării la politica de forţă şi ameninţarea cu forţa, a respectării în relaţiile dintre state, a deplinei egalităţi în drepturi, independenţei şi suveranităţii naţionale.

Cu profunde sentimente de preţuire şi stimă este sărbătorită şi aniversarea zilei de naştere a tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu pentru îndelungata şi multilaterala sa activitate revoluţionară, pentru înalta competenţă în cadrul conducerii partidului şi statului, pentru remarcabila activitate desfăşurată pe tărîmul cercetării ştiinţifice, ca eminent om de ştiinţă şi savant de renume mondial. Largul ecou de care se bucură peste hotare opera ştiinţifică a tovarăşei Elena Ceauşescu, se împleteşte cu energia şi hotărîrea cu care acţionează pentru susţinerea problemelor luptei pentru pace şi progres, pentru bunăstarea şi fericirea oamenilor şi popoarelor, asigurînd, în fruntea Comitetului naţional „Oamenii de ştiinţă şi pacea" participarea oamenilor de ştiinţă români, alături de întregul popor, la promovarea politicii de pace a ţării noastre, ţel măreţ şi profund umanist.

Poporul nostru îi urează tovarăşului Nicolae Ceauşescu, ani mulţi, multă sănătate şi fericire pentru binele şi fericirea României socialiste, şi îi adresează din inimă cele mai calde urări tovarăşei Elena Ceauşescu. Odată cu aceste urări dorim să se facă auzite cu putere şi urările celor care slujesc arta muzicii şi care-şi dedică operele lor muncii eroice desfăşurate de popor, sub conducerea încercată a partidului.

Dorinţa noastră fierbinte este de a depune eforturi şi mai susţinute pentru a răspunde chemărilor tovarăşului Nicolae Ceauşescu, adresate nouă, oamenilor de artă, de a ne inspira din realitatea tumultoasă a acestor ani de efervescenţă revoluţionară, militînd pentru continua înflorire a artei româneşti şi contribuind la formarea omului nou, sarcină de onoare pe care sîntem chemaţi să o înfăptuim şi căreia îi vom consacra talentul şi dorinţa de a ne face părtaşi la una din cele mai valoroase realizări, înscrise în Programul partidului.

Responsabilităţile muzicienilor în lumina documentelor adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român

Participînd, laolaltă cu miile de delegaţi şi invitaţi, la înaltul Forum al comuniştilor români, am trăit sentimentul înălţător că sîntem părtaşi la unul dintre evenimentele de referinţă ale istoriei contemporane. Documentele supuse dezbaterii celui de-al XIII-lea Congres al partidului, elaborate cu contribuţia hotărîtoare, decisivă, a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, purtînd amprenta concepţiei revoluţionare, clarvăzătoare, de inestimabilă experienţă teoretică şi practică a secretarului general al partidului nostru, se constituie într-o amplă şi magistrală analiză a drumului parcurs de la Congresul al XII-lea pînă în prezent, prefigurînd, în acelaşi timp, în mod strălucit, cu cutezanţă şi viziune ştiinţifică atotcuprinzătoare liniile generale şi direcţiile de perspectivă ale dezvoltării României contemporane, pe drumul glorios al socialismului şi comunismului.

Raportul prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi aprobat în unanimitate de delegaţii la Congres, face o analiză profundă, multilaterală, a realităţilor economico-sociale din România socialistă, a realizărilor obţinute în actualul cincinal, a realităţilor economico-sociale din România socialistă a activităţii organizatorice, politice şi ideologice a partidului, a întregii vieţi internaţionale, a tendinţelor de dezvoltare a lumii contemporane. Document de excepţională valoare teoretică şi practică, raportul sintetizează liniile de forţă economică, socială şi spirituală ale devenirii noastre între cele două congrese, cu deschidere spre cincinalul următor, pînă la sfîrşitul mileniului, fundamentînd cu clarviziune direcţiile principale spre care trebuie concentrate prioritar în cincinalul 1986—1990 şi în perspectivă pînă în anul 2000, eforturile partidului, ale întregului nostru popor, pentru traducerea în viaţă a obiectivelor celei de a treia etape de realizare a programului partidului. Avem cu ce să ne mîndrim, avem spre ce să năzuim şi avem ce să înfăptuim. Este vorba despre o amplă strategie a înfloririi patriei în perspectiva făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate, care include, într-un armonios ansamblu, toate domeniile vieţii noastre, toate compartimentele de activitate.

Documentele aprobate de Congres, faţă de care ne exprimăm deplina adeziune, generează noi energii de creativitate revoluţionară şi, în această perioadă istorică a devenirii noastre, cel mai înflăcărat angajament al muzicienilor este indisolubil legat de răspunderea plină de fervoare faţă de îndemnurile şi apelurile adresate oamenilor de literatură şi artă de secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, de a crea, aşa cum se sublinia în raport *„opere nepieritoare care să ridice arta şi cultura românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conştiinţei socialiste a poporului nostru, să însufleţească în muncă şi în viaţă tînăra generaţie, să înfăţişeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre"*.

Complexul de valori spirituale create în anii socialismului, cu deosebire după cel de-al IX-lea Congres al partidului, de cînd în fruntea destinelor patriei noastre se află tovarăşul Nicolae Ceauşescu reprezintă o parte integrantă a construcţiei noii orînduiri, a străduinţei de a forma un om nou, cu o înaltă conştiinţă revoluţionară, politică, profesională şi morală, în spiritul eticii şi echităţii socialiste.

În climatul deosebit de fertil asigurat prin orientările, indicaţiile şi îndemnurile date de conducerea partidului, de tovarăşul Nicolae Ceauşescu personal, muzica românească s-a îmbogăţit în ultimii ani cu lucrări valoroase în toate genurile, de la cîntecul coral şi muzica uşoară pînă la formele ample simfonice, vocal-simfonice, muzica de cameră, operă, balet şi operetă, lucrări care redau în mod pregnant şi convingător universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obţinute pe planul creaţiei s-au reflectat pozitiv în repertoriile instituţiilor şi colectivelor muzicale de spectacole şi concerte — profesioniste şi de amatori — în acţiunile de popularizare a muzicii prin emisiunile radiotelevizate, prin tipar şi disc, contribuind la sporirea eficienţei activităţii cultural-educative, la îmbogăţirea vieţii spirituale a maselor. Sînt de menţionat de asemenea, realizările din domeniul criticii muzicale, al cercetării muzicologice care au pus mai bine în lumină valorile muzicale create de poporul român de-a lungul istoriei sale de luptă pentru libertate, independenţă şi progres social, expresie a existenţei sale neîntrerupte pe vatra milenară a scumpei noastre patrii.

În acest generos cadru de formare şi afirmare a tuturor valorilor, învăţămîntul muzical — componentă importantă a vieţii muzicale româneşti — a cunoscut o impetuoasă afirmare, potrivit concepţiei tovarăşului Nicolae Ceauşescu care a conferit şcolii rolul de principal factor de cultură şi civilizaţie al socie-

tății. Pregătirea studenților de către Conservatorul „Ciprian Porumbescu", ca de altfel și de către Conservatoarele din Cluj-Napoca și din Iași, se realizează astăzi în directă legătură cu viața, cu oamenii muncii și în mijlocul acestora, contribuind astfel la nobila operă de educare a maselor, cît și la buna pregătire a viitoarelor cadre de muzicieni. Ca urmare a transpunerii în viață a măsurilor privind dezvoltarea și modernizarea continuă a procesului de învățămînt, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a obținut locul I pe țară, la ultima ediție, în întrecerea socialistă dintre institutele de învățămînt superior. De asemenea, la ediția a IV-a a Festivalului național „Cîntarea României", Conservatorul a obținut 47 premii, dintre care 27 premii I, iar numai în cei 4 ani ai actualului cincinal, reprezentanții institutului nostru au cucerit aproape 40 de premii internaționale la diferite concursuri muzicale de prestigiu de peste hotare.

Se poate aprecia că astăzi, mai mult ca oricînd, viața muzicală românească — creația, interpretarea, cercetarea, instrucția și educația muzicală — se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și, prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, ca și prin activitatea talentaților noștri interpreți, un prestigiu binemeritat, confirmat și prin numeroasele premii și distincții obținute peste hotare, ajungîndu-se la peste 50 de premii internaționale anual — ceea ce situează România pe unul din locurile fruntașe, alături de țări cu îndelungată tradiție.

Aceste rezultate se datoresc condițiilor optime create de partidul și statul nostru, îndeosebi în ultimele două decenii, strălucitelor indicații și orientări date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care au deschis în fața noastră un orizont larg, un vast cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a întregii activități cultural-artistice și instructiv-educative în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Totodată, mă folosesc de acest prilej, pentru a evidenția sprijinul concret, îndrumarea competentă și eficientă, plină de grijă și atenție pe care tovarășa academician dr. ing. Elena Ceaușescu le acordă întregului front al științei, învățămîntului, artei și culturii, pentru care și noi, muzicienii — compozitori, interpreți, educatori și oameni de știință muzicală — îi exprimăm cele mai călduroase mulțumiri și profunda noastră recunoștință.

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun, patriotic și umanist-revoluționar, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Dimensiunile fără precedent, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre socialiste, inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei sunetelor, o amplă și măreață epopee spirituală a geniului creator românesc.

Un loc important în activitatea noastră îl ocupă acțiunile cultural-educative, desfășurate în cadrul marilor întreprinderi industriale din Capitală și din județe, în ideea asigurării unei legături directe cu masele de ascultători, prin organizarea unor concerte și dezbateri, cu un pronunțat caracter patriotic-militant, cum au fost cele de la întreprinderile „23 August", „Republica", „Griviția Roșie", „Semănătoarea", „Vulcan", „Tricodava", „Mecanică Fină", C.I.L. „Pipera", F.C.T.B., precum și cele din bazinul carbonifer din Valea Jiului (la Petroșani, Lupeni, Vulcan, Uricani, Leonea și Petrila). Unele dintre aceste manifestări au fost dedicate marilor evenimente social-politice și naționale care au avut loc în ultimii ani, cum au fost : Conferința națională a partidului, sărbătorirea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român, a 125 de ani de la Unirea principatelor și, mai recent, cele prilejuite de marcarea gloriosului jubileu — cea de a 40-a aniversare a actului istoric de la 23 August 1944 și cele organizate în întîmpinarea celui de-al XIII-lea Congres al P.C.R.

Subliniind rezultatele bune pe care le-am obținut pînă în prezent sîntem conștienți de faptul că în raport cu cerințele actuale mai sînt și unele neîmpliniri, atît pe planul creației și al interpretării muzicale, al învățămîntului muzical cît și pe planul aprecierii exigente, al dezbterii largi, în spirit critic, a noilor valori, de pe pozițiile ideologiei partidului nostru.

După cum se subliniază în Raportul prezentat la Congres de tovarășul Nicolae Ceaușescu, *„La baza întregii activități politico-educative trebuie să stea Programul ideologic al partidului, adoptat de Plenara Comitetului Central din iunie 1982 și aprobat de Conferința Națională a partidului"*, program care pune în fața noastră, a muzicienilor, sarcini și responsabilități sporite, atît pe planul general al activității cultural-artistice cît și al activității instructiv educative. Acest program, însușit și aprobat de Congresul partidului, este de o inestimabilă însemnătate pentru întreaga noastră activitate pusă în slujba formării și dezvoltării conștiinței revoluționare, pentru educarea patriotică, etică și estetică a oamenilor muncii, document care înfățișează, într-o viziune larg cuprinzătoare, experiența trecutului,

gîndirea și acțiunea prezentului, prefigurînd, în același timp, cu un optimism vibrant, înălțimile luminoase pe care trebuie să le cucerim în viitor. În acest program sînt cuprinse, într-un proces de angajare activă, modalitățile specifice ale muncii politico-ideologice, ale acțiunilor practice pe planul educării politice și ideologice, patriotice și revoluționare, civice și morale ale întregului nostru popor.

Pentru noi, angajare social-ideologică și patriotică înseamnă preocuparea permanentă pentru o calitate superioară a creației, interpretării, instrucției și educației muzicale, la nivelul cerințelor Programului ideologic al partidului — care a stabilit un statut clar artei — al exigențelor morale, estetice și filosofice ale operei de făurire a unei civilizații spirituale superioare în țara noastră, de îmbogățire a patrimoniului cultural național. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul prezentat la Congres, *„întreaga activitate cultural-artistică, educativă trebuie să servească poporului, să ofere programe care să reflecte permanent munca sa eroică, dorința sa de cunoaștere și virtuțile morale ce-i sînt caracteristice"*.

Este un adevăr elementar că arta se face pentru public ; *lui* îi este dedicat efortul compozitorului, reacția *sa* trebuie avută în vedere pe întregul parcurs al nobilului și dificilului act de creație. Desigur, problema este departe de a fi simplă și nu îmi propun să intru în detalii. Este de reținut însă faptul că viața noastră muzicală are nevoie de un număr sporit de lucrări valoroase, de toate genurile, inspirate din munca eroică a poporului nostru, lucrări care să contribuie la formarea conștiinței noi, socialiste, la cultivarea înaltelor idei patriotice, umaniste în rîndul tuturor categoriilor de oameni ai muncii. *„Sursa de inspirație* — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul prezentat la Congres — *să fie izvorul viu al muncii, al vieții poporului nostru, nu ulcioarele, chiar aurite, care pot deforma realitățile. A sorbi apa, nu din ulcioare, ci din izvoarele limpezi, dătătoare de viață, constituie — și va constitui întotdeauna — singura sursă adevărată de inspirație pentru toți creatorii patriei noastre, care doresc să scrie pentru popor, să trăiască împreună cu poporul !"*.

Din îndemnurile și orientările formulate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, rezultă cu claritate că funcția socială a artei muzicale, valoarea ei educativă — parte integrantă a activității ideologice, cultural-educative de făurire a unui om nou, cu o elevată viață spirituală și conștiință morală — depind în primul rînd de măsura în care ținem seama de adevăratele surse de inspirație și vitalizare a artei în general : valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiție folclorică, valorile umaniste ale muncii libere prin care se ctitoresc o nouă societate și o nouă cultură, prezentul și viitorul luminos al României socialiste, etosul spiritual al poporului nostru. Considerăm că acestea constituie izvorul cel mai de seamă al originalității, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creației noastre pe plan național și universal. *„Este cunoscut că în fiecare epocă* — spunea secretarul general al partidului la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968 — *marea artă reflectă imperativele vieții sociale, idealurile oamenilor, existența, munca și preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă al istoriei țării lor... Ceea ce conferă prestigiu și autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte națiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internațional este nu imitarea sau copierea unor curente sau școli la modă — în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalității psihice și morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufletești, a țelurilor supreme, căreia își consacră elanul și forțele creatoare"*.

Sînt definite aici cu limpezime coordonatele ideologice ale creației muzicale : caracterul ei angajat, raporturile dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, trăsăturile specifice originalității artei poporului nostru.

Sarcini deosebit de importante pentru continua dezvoltare și îmbogățire a vieții muzicale românești revin și învățămîntului superior artistic, care este chemat să formeze cadrele muzicale de compozitori, interpreți și oameni de știință muzicală. Documentele adoptate de cel de al XIII-lea Congres al partidului direcționează cu claritate activitatea tuturor factorilor educaționali, în vederea perfecționării învățămîntului, a muncii ideologice și cultural-educative, pusă în slujba progresului, a formării omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului în patria noastră. Rezultatele obținute de școala românească se evidențiază prin valoarea creației și activității compozitorilor, muzicologilor și interpreților noștri, aplaudați pentru realizările lor — așa cum am mai arătat — atît în țară cît și peste hotare. Este necesar să ne preocupăm, în continuare, de modernizarea și perfecționarea permanentă a procesului de învățămînt, pentru integrarea sa cu cercetarea și producția specifică, pentru creșterea rolului formativ-educativ al școlii, pentru cultivarea în rîndul tinerei generații de muzicieni a dragostei față de patrie, de popor, de partid și secretarul său general. Se impune, de asemenea, ca cercetarea științifică din învățămîntul muzical, și nu numai din învățămînt, să adopte o perspectivă mai cuprinzătoare asupra resurselor încă nevalorificate ale muzicii, anticipînd astfel viitoare

posibilități de integrare și prin alte mijloace decît cele artistice, bunăoară prin prospectarea valențelor sociologice, psihologice, biofiziologice ale limbajului muzical, într-o abordare interdisciplinară.

Fără îndoială, că viața muzicală românească — creația, muzicologia, interpretarea, instrucția și educația muzicală — a înregistrat rezultate frumoase cu care ne putem mîndri.

Avînd în vedere însă sarcinile deosebit de importante ce ne revin din documentele adoptate de Congresul al XIII-lea al partidului, din indicațiile și orientările formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, este necesar să acționăm, în continuare, cu și mai multă hotărîre, pentru a răspunde marilor comandamente ale culturii noastre socialiste, consacrîndu-ne întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a întregii activități in domeniul creației și muzicologiei, al instrucției și educației muzicale, dezvoltînd un dialog fertil cu mișcarea artistică de mase, cu oamenii muncii din industrie și agricultură, cu tineretul, în cadrul generos oferit de ampla manifestare a vieții spirituale a națiunii noastre — Festivalul național „Cîntarea României".

Conștiința timpului prezent, hotărîrea de a păși înaintea acestui timp, transformarea sentimentului istoriei în program de luptă și acțiune pentru întreaga națiune socialistă își află exemplara întruchipare în viața și activitatea secretarului general al partidului, militant neobosit pentru înflorirea continuă a României socialiste, personalitate strălucită a lumii contemporane, luptător consecvent pentru cauza socialismului, păcii și colaborării în lume, bărbatul ce deschide drumul marilor împliniri spre care a năzuit dintotdeauna poporul român.

Iată de ce, și noi, muzicienii, la unison cu întregul nostru partid și popor, vedem în reînvestirea tovarășului Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de secretar general al P.C.R., chezășia înfăptuirii neabătute a programului partidului, garanția indubitabilă a înaintării impetuoase a patriei noastre pe culmile însorite ale socialismului și comunismului — visul de aur al omenirii.

Sîntem convinși că avînd la cîrma partidului, a destinelor noastre pe ctitorul noii Românii, toate forțele materiale și spirituale ale societății noastre vor fi îndrumate, în continuare, spre țelul înalt al propqșirii țării, al împlinirii personalității umane în consens cu legile sociale și morale.

Cu prilejul apropiatei aniversări a zilei sale de naștere și a celor peste cinci decenii de activitate revoluționară, adresăm secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cele mai călduroase felicitări, urări de sănătate și fericire, de viață îndelungată pentru a conduce poporul român spre noi și măreție înfăptuiri, exprimînd, totodată, profunda noastră recunoștință pentru tot ceea ce a făcut și face spre gloria și fericirea patriei, pentru zidirea României socialiste și comuniste, pentru triumful păcii și colaborării în întreaga lume.

Nicolae CĂLINOIU
Președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

Între 2—12 noiembrie la Liveni și Iași muzicologii Ghizela Sulițeanu și Vasile Vasile au efectuat o deplasare de documentare pentru realizarea unui material despre George Enescu. ● La 2 noiembrie în București, la Festivalul „În primele rînduri" a avut loc trecerea în revistă a Brigăzilor artistice de agitație și la 8 noiembrie la Festivalul „Slăvim partidul și țara", trecerea în revistă a brigăzilor artistice din țară, ambele manifestări organizate în cinstea Congresului al XIII-lea al P.C.R. ; în juriu a fost prezent muzicologul Vasile Donose. ● La 9 noiembrie, Uniunea compozitorilor și muzicologilor împreună cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au organizat în întîmpinarea Congresului al XIII-lea al P.C.R. o întîlnire profesională cu dirijorii formațiilor corale din Capitală, cu tema : „Valențe educative ale cîntecului patriotic revoluționar contemporan". Au prezentat referate Laurențiu Profeta, Dan Buciu, P. Crăciun ; și-au dat concursul : Corul bărbătesc de cameră al Școlii militare de muzică dirijat de Ioan Golcea, Corul de ofițeri femei al C.C.A. dirijat de Silvia Secrieriu, Corul de cameră „Juventus Carmen" dirijat de Valentin Gruescu și Corul Regionalei C.F.R. dirijat de Traian Buhlea ; în program, lucrări corale de compozitori români. ● La 11 noiembrie la Ateneul Român a avut loc un concert în cinstea celui de al XIII-lea Congres al P.C.R. sub genericul : „Valori ale creației românești" — în interpretarea orchestrei de cameră a Filarmonicii „George Enescu", dirijor Ludovc Baci ; în program lucrări camerale de Doru Popovici, Dumitru Bughici, Carmen Cârneci, Paul Rogojină și Szabo Csaba. ● La 12, 13, 14 noiembrie a avut loc Festivalul coral „Te cîntăm iubit partid" organizat în cinstea celui de al XIII-lea Congres al P.C.R. de către Consiliul de Educație Politică și Cultură Socialistă al municipiului București, Consiliul sindicatelor și al U.T.C., sector IV din București împreună cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. Juriul a fost format din : prof. univ. Nicolae Călinoiu — președinte, L. Profeta, C. Arvinte, Irina Odăgescu, R. Paladi, V. Grefiens, T. Bratu, S. Sarchizov, E. Lerescu, Zaharia Popescu, C. Romașcanu și V. Timiș. ● Între 15—16 noiembrie la Oradea — Bihor a avut loc Festivalul concurs de interpretare de muzică ușoară românească „Floarea de lotus" ; președinte în juriu — Aurel Giroveanu. ● La 15 noiembrie în cadrul acelorași manifestări de întîmpinare a celui de al XIII-lea Congres al P.C.R. s-a desfășurat vizita de documentare a membrilor Uniunii compozitorilor la Întreprinderea de Utilaj chimic „Griviță Roșie" urmată de un program muzical susținut de studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" sub titlul „Cîntăm partidul și țara". Au luat parte : prof. univ. Nicolae Călinoiu, V. Tomescu, E. Lerescu, George Draga, Constantin Arvinte, I. Chioreanu, E. Lerescu, P. Urmuzescu, I. Cristinoiu, V. Donose, Rodica Sava și Angela Vodă. ● Între 19—30 noiembrie la Sîngeorz-Băi (Bistrița-Năsăud) s-au desfășurat cursurile de perfecționare a instructorilor Centrelor județene de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă care se ocupă cu problemele cercetării și valorificării folclorului, la care au participat muzicologul Emilia Comișel și compozitorul Tudor Jarda. ● Între 21—24 noiembrie, compozitorul Radu Paladi a îndrumat formațiile corale din Flămînzi și Botoșani pentru participarea la Festivalul coral „Ion Vidu". ● Între 22—25 noiembrie la Constanța a avut loc în cadrul programului de acțiuni cultural-artistice „Pontica" — dialog cultural cu viața — o sesiune de referate și comunicări științifice" pe tema „Tradiții românești în folclorul și arta populară dobrogeană" și Festivalul de interpretare a muzicii corale românești „Ioan D. Chirescu" la care au participat : Liviu Comes, Dragoș Alexandrescu, Zaharia Popescu, Iovan Miclea și Grigore Nica. ● La 26—27 noiembrie la Casa de cultură a studenților „Grigore Preoteasa" s-a desfășurat etapa de municipiu a formațiilor culturale studențești din centrul universitar București, cu participarea în juriu a compozitorului Iovan Miclea, manifestare în cadrul celei de a V-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României".

A. V.

Noi lucrări la birourile de secții

Secția de operă și balet

Tudor Jarda — *Dreptul la viață*, operă (alegorie lirică) în 3 acte pe libret de Daniel Drăgan ● Laurențiu Profeta — *Povestea micului Pan*, operă în 3 acte, pentru copii, pe un libret de Eugen Rotaru, după cartea scriitorului englez Matthew James Barrie ● Anatol Vieru — *Pedeapsa*, operă într-un act pe un libret după piesa „Praznicul calicilor" de Mihail Sorbul.

Secția didactică

Liviu Comes : *Înserare*, piesă pentru corn (trombon, tubă) și pian și *Pantomimă* pentru percuție solo ● Anton Dogaru : *Floare de nufăr alb*, pe versuri de Nicolae Dumitru și *Cîntecul iernii* pe versuri de același autor ● Liviu Rusu : *5 Poeme* pe versuri de Vasile Alecsandri și *Invocare* pe versuri de Ienăchiță Văcărescu ● Zaharia Popescu : *Pui de cerb* pe versuri de Teodora Petcuț-Bondoc ● George Derieteanu : *Greierele și luna* pe versuri de Gh. Tomozei și *Hărmălaia* pe versuri de Al. Andrițoiu ● Vasile Timiș : *Ecoul* pe versuri de Marieta Sava ● Liviu Borlan : *Mîine, cînd voi fi mare* pe versuri de Cristina Marc ● Ioan Alexandrescu : *Moș Ene* pe versuri de Victor Tulbure ● Carmen Petra-Basacopol : *Diptic* (Pastel și Elegie) pentru trompetă și pian ● Alexandru Velehorschi : *Mica suită pentru orchestră de violine* ● Marina Vlad : *Suita pentru pian „În pădure"* ● Ion Cudalbu : *Nocturnă* pentru cor și pian și *Scherzino* pentru trompetă și pian.

Secția de critică și muzicologie

Gabriel Negry — *Memoria dansului* ● Liviu Comes și Doina Rotaru — *Tratat de contrapunct vocal și instrumental* ● Wilhelm Berger — *Estetica sonatei baroce* ● Vasile Donose — *Sinteze, studiu privind contribuțiile gîndirii muzicologice românești la dezvoltarea esteticii naționale* ● Iosif Sava — *Idei noi în Noul tratat de estetică de Dimitrie Cuclin* ● Grigore Constantinescu — *Margareta Metaxa, o voce a Operei Române* ● Alina Popovici — *Cum am con-*

ceput „Oedip"-ul enescian : discuții cu dirijorul Mihai Brediceanu ● Laura Mihail — *Masă rotundă* cu regizoarea Sorana Coroamă-Stanca, baritonul David Ohanesian și muzicologul Viorel Cosma pe tema *„Oedip" pe scenele lumii în anul 1984* ● Paul Făunescu — *Pe urmele unui interviu al lui George Enescu* ● Cristina Sârbu — *Anul Wagner în România*, retrospectivă ; *Ștefan Lakatoș la 90 de ani ; Recenzie asupra lucrării „Muzica daco-romana" de Vasile Tomescu* ● Mihaela Marinescu — *Imaginea lui Horea în creația vocal-simfonică* ● Ruxandra Arzoiu — *Bibliografie muzicală, Studii și cercetări de istoria artei, Basmul popular românesc oglindit în opera pentru copii* ● Daniela Lomnășanu — *Mihail Andricu, concepție și stil în lucrările camerale* ● Constanța Nițâ Botez — *Activitatea muzicologică a lui Zeno Vancea* ● Radu Paladi — *Orestia I* și *Orestia II* de Aurel Stroe ● Adina Șușnea — *Muzicianul Nicolae Ursu ; Recenzie* asupra lucrării *Filotei sîn Agăi Jipei : Psaltichia rumânească*, de Sebastian Barbu Bucur ● Rodica Sava — *Portret Doru Popovici* ● Georgeta Aneta Băcioiu — *G. W. Berger : un punct de vedere asupra sonatei romantice și moderne* ● Doina Paron — *Microstructuri intervalice în cîntecul bizantin* ● Antigona Alexandru — *Recenzie asupra lucrării „Reflecții despre muzică" de Ștefan Niculescu* ● Dana Teodorescu — *Corespondența lui Mihail Jora* (I) ● Emilia Comișel — *Studii* ● Zeno Vancea — *Conținut și formă în muzică* (partea a II-a) ● D. D. Stancu — *Pe deal la Teleormănel* ● Romeo Ghircoiașiu — *Studii, articole ; Documente muzicale în epoca medievală* ● Ghizela Sulițeanu — *Atributul metrico-ritmic al pauzei în folclorul muzical românesc* ● Mihai Popescu — *Catalogul general al creației muzicale românești (supliment).*

Lucrări noi intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Czako Adam — *Cantata Eliberării*, pentru soprană, bariton, cor și orchestră de cameră (orch. : 1, 1, 2, 1 ; 2, 1, 1, 0 ; timp., perc. I — ptti, gr. cassa, perc. II — t-tom, w-block, perc. III — sil., tamb. picc. ; corzi) ; Szabó Csaba — *Requiem for a girl*, pentru solo sopran, solo bariton, cor de copii, cor mixt, povestitor și orchestră (orch. : 3 fl., 3 cl., 3 trp. ; perc. I — timp., campanelli, w-blocks, marimba, gr. cassa, ptti, t-tam : perc. II — camp., vibr., tamb. picc., t-tom, ptti, claves, gr. cassa, sirena, 4 dif. littel bells ; pn., orga ; corzi).

Noutăți editoriale

Partituri

— Matei Socor — *Conu Leonida față cu reacțiunea*, operă comică pe textul lui I. L. Caragiale 2/2/4/2/4/2/percussione/archi/

Cărți

— Klaus Kessler — *Cronică tîrzie* a turneelor de concerte ale lui Johannes Brahms și Joseph Joachim în Banat și Ardeal ;
— Speranța Rădulescu — *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc ;*
— Mircea M. Ștefănescu — *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc în sec. XIX—XX.*

Noutăți Electrecord

Muzică de cameră

— Recital vocal al mezzosopranei Mihaela Agachi — *Lieduri* de Brahms ;
— Florin Diaconescu — *Serenade și cantoncte.*

Muzică ușoară

— Melodii și versuri de Alexandru Andrieș.

Muzică populară

— Taraful tradițional din Maramureș ;
— Melodii interpretate de Isidor Tudoran.

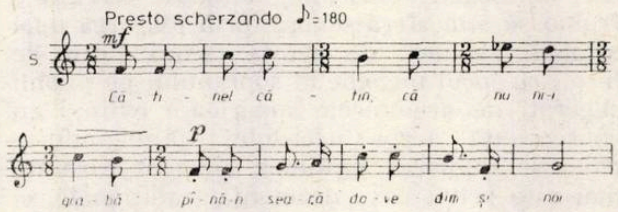
Coruri și madrigale de Alexandru Velehorschi

Dacă aș încerca în cîteva cuvinte să caracterizez creația lui Alexandru Velehorschi aș putea reuși acest lucru folosind cîteva atribute care definesc și fizionomia umană a compozitorului : modest, serios, prob, sobru. Cele cîteva cuvinte, cred eu, sintetizează un drum creator trasat cu trudă și migală de un meșteșugar destoinic, priceput, care a știut să descopere, printre pietre și pămînt, sclipirea curată a cîte unei pepite de aur sau lustrul mat al plăcii de marmură. În ciuda lipsei de spectaculos (este o calitate — sau un defect ? ! —) piesele sale s-au impus prin substanța lor muzicală, prin măiestria elaborării, prin sinceritatea exprimării. Și dacă unora li se poate reproșa o anumită admirație exagerată pentru modelele clasico-romantice, altele conving prin limbajul propriu în care elementele specific românești sînt topite în creuzetul tonal, rezultatul fiind un aliaj rezistent, convingător tono-modal.

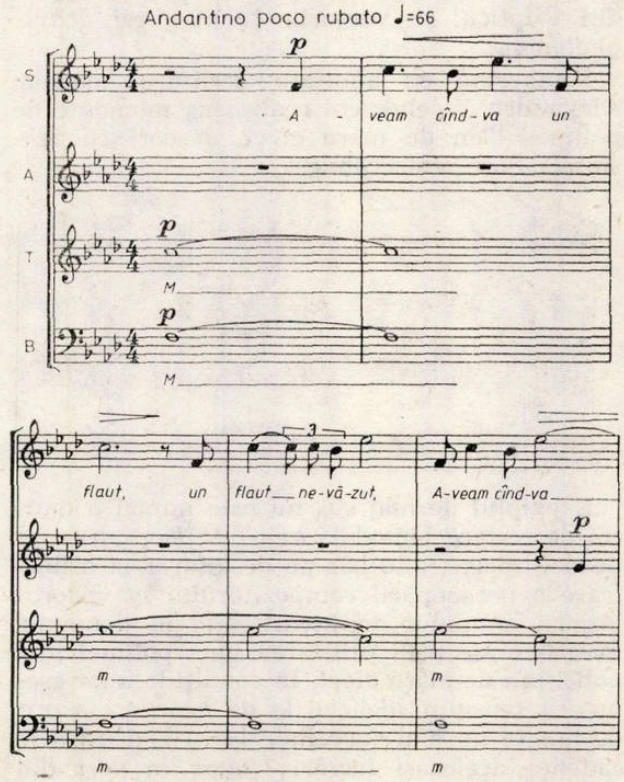
Alexandru Velehorschi, la cei 66 de ani ai săi, nu se demonstrează a fi un autor prolific : a scris muzică simfonică, camerală, corală, șlefuind cu răbdare fiecare opus. Iată și explicația listei relativ restrînse de lucrări, numărul însă neinfluențînd calitatea (decît, poate, în sens pozitiv !). Activitatea sa didactică (peste două decenii îl găsim în rîndul corpului profesoral al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București) a fost la fel de apreciată ca și cea creatoare, conferențiarul universitar Alexandru Velehorschi detașîndu-se prin conștiinciozitatea sa, prin competență și pasiune, atribute ce întregesc imaginea sa pedagogică.

Un compozitor serios, un profesor remarcabil, fără îndoială Alexandru Velehorschi a avut în față permanent chipul marelui său maestru Mihail Jora, nume înscris cu majuscule în componistica și didactica muzicală românească. Chiar acea aplecare către echilibrul arhitectonic clasic cred că provine din natura, din personalitatea ilustrului magistru. Important însă este faptul că, la un moment dat, Alexandru Velehorschi a știut să se desprindă din conul de umbră al influenței exercitate de mentorul său în compoziție și, treptat, treptat, și-a afirmat personalitatea creatoare. Acest fapt s-a produs mai ales în domeniul muzicii corale, domeniu unde limbajul tono-modal al compozitorului și-a conturat o fizionomie proprie, Alexandru Velehorschi reușind să-și definească un stil serios fundamentat. Iată de ce recent apăruta colecție personală de „Coruri și Madrigale" mi se pare o inițiativă fericită a Editurii Muzicale care oferă astfel muzicienilor sau iubitorilor de muzică, o selecție a celor mai valoroase lucrări corale *a cappella* ale lui Alexandru Velehorschi. În rîndul acestor piese reținem faptul că se află și cele *Trei madrigale* pe versuri de Mariana Dumitrescu precum și cele *Patru cîntece de dragoste* pe versurile lui Lucian Blaga, cicluri corale ce au fost încununate cu laurii premiului Uniunii Compozitorilor în 1972 și respectiv 1977.

Cercetînd creația corală a lui Alexandru Velehorschi ceea ce frapează, mai înainte de orice, este melosul său puternic implantat în melodia populară românească. Această legătură poate fi extrem de puternică, directă, uneori fiind vecină cu citatul, așa cum se întîmplă în Jocul *Bătrînească.*



Alteori (așa cum se întîmplă în *Madrigal)* legătura cu melosul popular este indirectă, acesta apărînd distilat, concentrat, condensat, prezența lui fiind jalonată de existența unor repere modale, intervalice, esențiale.

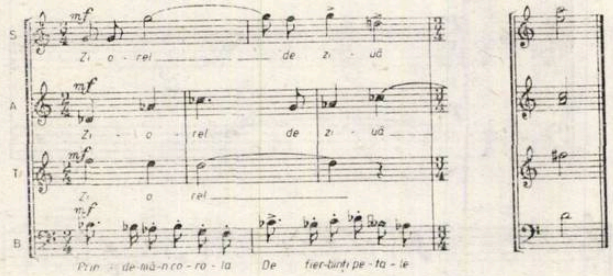


Evident, în conturarea acestor trăsături specifice ale structurilor melodice, în afara aspectului strict intervalic, un element ce joacă un rol deosebit este cel metro-ritmic. Astfel, chiar într-o lucrare cu profil patriotic (cum este *Azi cînd spunem România)* se instalează un metru asimetric (5/8), caracteristic popular, la care se adaugă formulele ritmice cvasi-ostinate, de asemenea de proveniență folclorică.

Am putea aminti metri alternativi prezenți în primul exemplu și avem astfel o imagine destul de convingătoare asupra acestor caracteristici ritmico-intervalice și metrice ce definesc pătrunderea profundă a elementelor esențiale ale creației populare în gîndirea lui Alexandru Velehorschi.

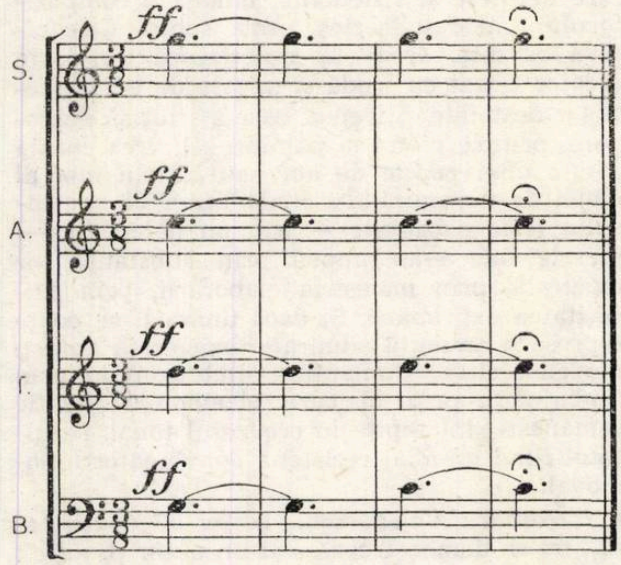
Afirmația este valabilă și atunci cînd privim discursul muzical în totalitatea complexității lui, căci, luînd momentele omofone sau polifonice putem repera, în cadrul unei solide dar discrete baze tonale, elemente de scriitură modală de mare interes. Astfel remarcăm începutul plin de culoare al *Madrigalului* (pe versuri de Eugen Jebeleanu), unde se creează o frumoasă atmosferă sonoră, prin folosirea unei armonii „goale", de cvintă (acord lipsit de terță) cu jocul melodic al sopranului pe pilonii sugerați de armonicele superioare evitînd cu consecvență terța acordului (ajungîndu-se chiar la dublarea septimei, element care nu mai este privit ca o disonanță tradițională, ci mai degrabă ca armonicul 7, acest armonic „fals" cu o sonoritate atît de deosebită) — vezi exemplul 2. Astfel de structuri acordice nu sînt izolate, ele putînd fi semnalate în mai multe locuri (spre exemplu în finalul corului *Codrul* sau începutul celei de a doua piese din *Tripticul* pe versurile lui Arghezi, *Privighetoarea).*

Manevrînd cu abilitate scriitura modală, Alexandru Velehorschi realizează momente de polimodalism de mare efect, deseori cu tensiuni sonore remarcabile.



Exemplul de mai sus nu este numai o mostră de tratare bimodală evidentă (sopran-tenor pe de-o parte, alto-bas pe de alta) ci și o ilustrare a preocupării compozitorului în vederea lărgirii cîmpului de investigație în domeniul metro-ritmic prin utilizarea unei polimetrii și poliritmii de mare efect. În condițiile unor asemenea tensiuni încheierile de acorduri aspre, disonante nu mai surprind, devin logice (ca în cadența aceleeași lucrări *Cîntec în zori* din ciclul celor *3 Madrigale* pe versuri de Mariana Dumitrescu).

Iar atunci cînd cadența aduce o formulă tradițională, tonală, compozitorul reușește de cele mai multe ori să evite cu eleganță banalitatea unei asemenea relații (cum ar fi dominanta-tonica) implicînd un element modal în scriitură (așa cum se întîmplă mai jos unde acordul de dominantă este lipsit de sensibilă, înlocuită prin întîrzierea nerezolvată a terței).



În fine aș menționa colorarea timbrală a planului melodic care se perindă la diverse voci nu numai în piesele polifonice ci și în cele armonice. *Pui de greier* (pe versurile lui T. Arghezi, una dintre cele mai izbutite lucrări ale autorului, plină de haz, inspirată) aduce acest neastîmpăr al structurii melodice de bază care parcurge un traseu sinuos, capricios, subliniind perfect textul atît de plastic al lui Arghezi.

La toate aceste elemente muzicale (pe care le-am trecut în revistă) trebuie să adăugăm aria largă a tematicii abordate, tematică ce parcurge un evantai larg de probleme, plecînd de la cîntecul cu profil patriotic *(Azi cînd spunem România* pe versuri de N. Dumbravă sau *Jocul Bătrînesc* pe versuri de T. Utan) și ajungînd la meditația gravă *(La marginea mării),* trecînd prin multiple perspective ideatice pe care le deschid versurile poeților G. Coșbuc, M. Beniuc, E. Jebeleanu, T. Arghezi, L. Blaga, M. Dumitrescu sau Octavian Goga. Cred că cel care parcurge această colecție de lucrări corale ale lui Alexandru Velehorschi se va desprinde de partitură cu convingerea că se află în fața unui creator serios, remarcabil reprezentant al coralisticii românești contemporane, compozitor recunoscut, apreciat și cîntat, într-un cuvînt o personalitate demnă de luat în seamă în bogatul peisaj muzical pe care-l oferă România de azi.

Dan BUCIU

Maia Ciobanu

În scriitura tinerei compozitoare Maia Ciobanul (absolventă în 1975 a claselor de compoziție Dan Constantinescu și Myriam Marbe) se observă o autentică notă de inedit într-un peisaj precumpănitor dominat de compozitori avînd vocația construcției, a formelor ample, subtil-simetrice sau a turnării în pagina cu portative a unor crîmpeie de ontologie exprimată muzical. Se deosebesc aici pagini de respirație scurtă, trădînd o organizare a materialului sonor neîmpingînd spre artificios sau spre excesiv, de multe ori, lucrări unde inspirația de prim impuls predomină, conducînd la momente de indicibilă savoare sonoră.

Ar fi exagerat să o plasăm pe compozitoare într-o îngustă descendență a clasei de compoziție Myriam Marbe. Maia Ciobanu a scris piese vădind cunoașterea unor diverse modalități de a scrie muzică iar tentativele de desprindere se petrec — interesant lucru — aidoma unor succesive orientări pe drumuri noi (noi în traseul biografic și de creație al autoarei), fiecare etapă începînd de la același punct inițial. Încercînd o comparație plastică, evoluția componistică a tinerei compozitoare se aseamănă cu excursia unui turist (comparația nu intenționează nici un sens peiorativ) care apucă pe un drum, străbătut un timp pentru a reveni apoi la locul de plecare și a lua altă cale (și nu a unui turist, să zicem, care pleacă pe un traseu optînd, în cursul înaintării, pentru diversele alternative ivite, păstrînd în general sensul înaintării — este o comparație pentru altă „categorie" de creatori, categorisiți, de obicei, în mod superficial, drept unitari stilistic).

Scrisă în 1975, *Cantata „Ghicitori" pentru cor mixt și orchestră* pe un colaj de texte populare încearcă cuprinderea în aceeași formă muzicală a unor elemente de rondo și temă cu variațiuni, lucru bazat pe specificitatea de arc a ambelor forme. Două tipuri de ghicitori au fost alese de autoare : din alternarea lor și a modalităților de emisie vocală se ridică o formă de rondo *sui generis* cuprinzînd totodată și principii variaționale puse în lumină la orice rapidă analiză comparată a segmentelor corespondente (refrenul) ; forma de arc amplu este construită din revenirea finală (revine cupletul II, la fel ca în rondo) cu unele elemente de recurență. Unei construcții la mijlocul între riguros, extrem controlat și o oarecare lărgime îi corespunde, în detaliu, o strictă organizare pe principii modale a materialului intonațional și pe principii fibonacciene a ritmului.

În *Sonata pentru clarinet, pian și percuție*, 1974, revizuită în 1980, (lucrare care a obținut „mențiune elogioasă" la Concursul internațional de compoziție Mannheim-Gedok, 1981), elementul sonată în sens tradițional se

reliefează în două moduri (suficiente deci pentru alegerea respectivului titlu) : contrastul tematic, deosebit de acuzat aici și un embrion de prelucrare a motivelor caracteristice în dezvoltare. Aceeași înclinare spre forma de arc e de observat și aici : reexpoziția apare „în oglindă", punctul culminant al piesei plasîndu-se în jurul jumătății partiturii. Aceeași rigoare de microtravaliu componistic (baza o reprezintă iarăși *sectio aurea*) regizează această lucrare ca, de altfel, majoritatea pieselor de început ale Maiei Ciobanu. Dintre acestea distingem o pagină cu adevărat remarcabilă : piesa orchestrală *„Pămîntul trebuie să trăiască"*, 1975, refăcută în 1982. Se împletesc aici în mod remarcabil mai multe maniere diferite de a scrie muzică (deja un prim început în direcția delimitării unei voci personale). Mai întîi, piesa cunoaște o arhitecturare sonoră minuțioasă, atît la nivelul cel mai restrîns (se folosește aici un modalism urmărit cu strictețe, modalism evoluînd la rîndul lui între doi poli : sunetul-generator sol și totalul cromatic) cît și la cel general ; se asociază de data aceasta, pentru prima oară urmărită ca finalitate majoră, un etos decurgînd din structurarea piesei : punctul culminant se așează la sfîrșit deși — lucru interesant — alte momente premergătoare dețin supremația în ceea ce privește complexitatea unuia dintre parametri. Din jocul acestor nepotriviri, autoarea scontează și obține un rezultat notabil, acela al

obținerii climaxului dinamic deși nu este acesta momentul cel mai bogat, mai deplin. Tot în linia acestei ambiguități se plasează obținerea creșterii „în valuri", cu unele interesante simetrii sau expresive asimetrii, a valurilor, mai mult sau mai puțin limpede delimitate (spre deosebire de alți compozitori, autoarea refuză transpozițiile neinteresante ale structuralismului în muzică) corespunzîndu-le tipuri de sintaxe specifice și ele supuse transformării lente în cuprinsul aceleiași (cu greu delimitate) secțiuni formale morfologice. Ideilor de finalitate expresivă și de (totuși neexcesivă) inducere în eroare a ascultătorului i se asociază, într-o descendență evidentă din școala de analiză muzicală a lui Ștefan Niculescu, o structurare a materiei sonore urmărindu-se obținerea unor sintaxe aparte ; polifonii, eterofonii, polifonii de eterofonii, polifonii de polifonii — iată cîteva categorii sintactice detectabile în partitură cu atît mai ușor cu cît la construirea ei a plecat o imaginație bine impregnată de acest mod de a înțelege și a analiza muzica. La nivelul piesei, se realizează însă o interesantă depășire a acestui mod aparent simplist de a concepe arta sonoră ; neconstruind secțiuni așezate sub semnul structurilor sintactice, Maia Ciobanu suprapune un duct melodic, tema piesei care, prin procedee simple de contrapunct, îndesindu-se, poate devia și deviază efectiv (ajutată și de desimile orchestrale) spre sintaxe nespecifice. Deci, urmărind deschis ceva, se ajunge la un rezultat cu totul neașteptat (este aceasta o altă modalitate de simulare, de *trompe l'oreille* în muzică). Îi corespunde acestei trăsături neoclasice a piesei, pe alt plan, structural însă, impunerea consecventă a unei „tonici" pentru întreaga piesă ; susținerea ei consecventă delimitează secțiunile, tot ea grupează materialul modal, ea colorează punctul culminant, mai mult, tonica regizează și acele false semirepere împărțind multiplu devenirea sonoră.

Da suonare pentru pian, 1976, este intenționată ca lucrare unitară în obținerea impresiei ascultătorilor deși structurile sonore sînt diferite. Pentru a ajunge aici nu există decît o cale : găsirea unui element-liant (ritmul constituie aici acel factor unificator) deasupra sau dedesubtul unei evoluții pe cît se poate de line, din aproape în aproape. Dincolo de simpliste judecăți de tipul „compozitoarea a reușit" sau „compozitoarea nu a reușit", este de spus că piesa are un farmec cu totul aparte și îndeosebi, că este execelent scrisă pentru instrument. Cu *Cantata „Pean"* pentru grup coral mixt și orchestră, pe versuri de Nichita Stănescu, 1977, compozitoarea abordează tematica patriotică. Modalitatea încercată aici constă în metafora sonoră (foarte pe scurt, creionarea unor idei-sentiment avînd în potență un buchet de semnificații felurite și comune în același timp), idee paralelă liricii lui N. Stănescu.

Întîlnire cu o altă *Melodie pentru percuție și bandă magnetică*, 1979, marchează un moment de „întoarcere" în scrisul Maiei Ciobanu. Piesa ar putea fi înțeleasă ca un joc (nu este însă aceasta singura intenție a autoarei) unde, unei complexe evoluții de percuție i se suprapune, pe bandă, un colaj de romanțe, foarte important, înregistrate pe un disc purtînd marca vechimii (în interpretarea ascultată, vocea era a lui Gică Petrescu) și de melodii de romanță cu text, fluierate, cîntat cu la-la, etc. Contrastul între sonoritățile percuției și vocea de disc vechi este bineînțeles enorm. Semnificațiile pot trimite atît spre estetică dada sau spre una suprarealistă cît și spre modalități de a face muzică proprii teatrului istrumental. Rămîne ca evoluția viitoare a autoarei să clarifice dacă această piesă a fost un simplu joc, o dorință de rupere cu acuzata rigurozitate anterioară sau un reflex al unei stări de spirit sau efectiv ea a prevestit o direcție principală (alt punct, altă „potecă" de la nodul de drumuri despre care scriam la început).

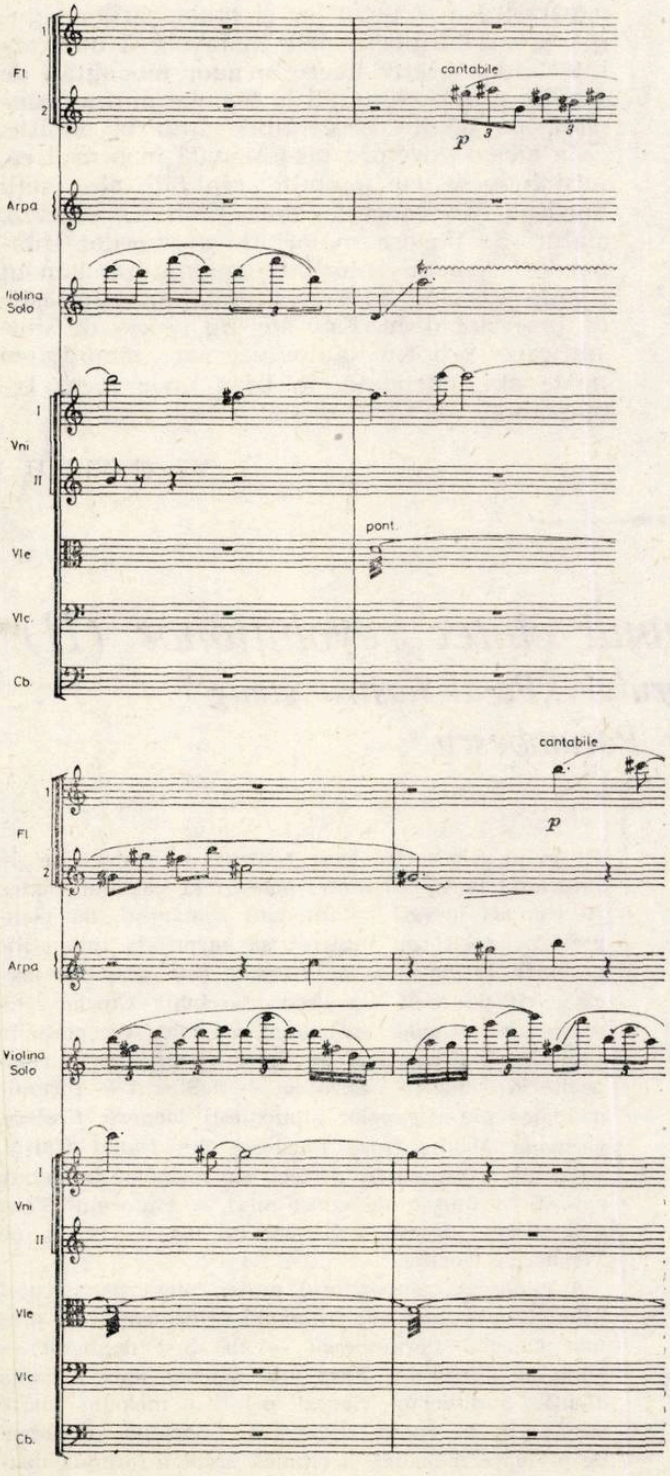
În *Preludiu pentru clarinet, chitară și trombon*, 1980, autoarea începe să folosească consecvent ideea de personaj melodico-ritmic. Iată forma piesei :

A B A B A B C A A A	(scurte recapitulări ale solo-urilor anterioare)
Chit. cl. + trmb.	cl.
chit. cl. +	chit.
Chit. cl. + trmb.	trmb.
trmb. tutti	

Fiecare instrument are un punct de plecare diferit, judecînd dintr-un unghi de vedere modal, pentru a ajunge în final pe armonicele lui Si bemol : Cl. : gama acustică — armonicele lui Si bemol ; Chit. : pentatonie — armonicele lui Si bemol ; trb. : total cromatic tratat liber — armonicele lui Si bemol. „Măiestria" autoarei se reliefează astfel în a păstra identitatea personajelor melodico -ritmice inițiale de-a lungul meandrelor conducînd, prin alterări succesive, la un același punct de sosire.

Prin *Concertul pentru vioară și orchestră*, 1980, autoarea se apropie cel mai mult de acel tip de țesătură camerală aerisită (în maxim contrast cu *„Pămîntul trebuie să trăiască"* de pildă). Interesant este de văzut că experiența, contactul cu orchestra a condus-o spre eliminarea unor anumite tipuri de scriitură parțial ineficiente ; dacă în piesa amintită adineauri fiecare valoare, fiecare notă își avea determinările proprii, întîlnim aici multe pasaje aleatoare, reflex al constatărilor că la aceleași efecte (mai bine zis, la efecte apropiate) conduce o scriitură lăsînd libertate „de creație" sporită instrumentistului. Piesa are un pretext — pictura lui Mondrian, *Măr în floare* (altă caracteristică în spiritul celor scrise mai sus). Vioara apare aici ca un personaj liric,

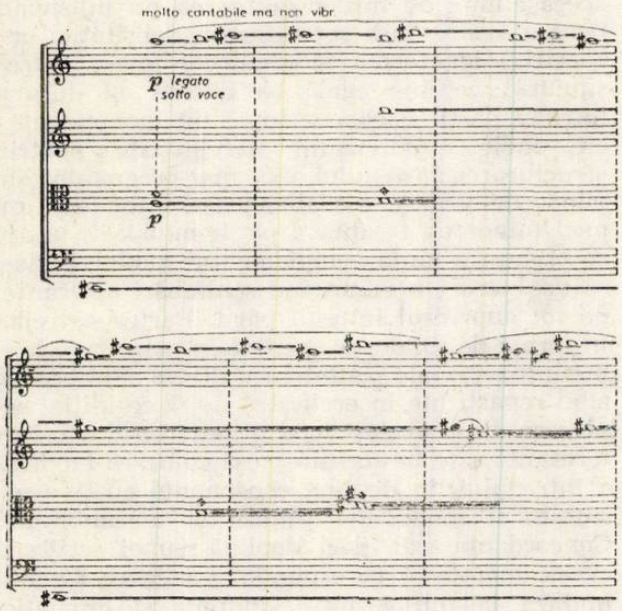
ușor adolescentin. Piesa are trei părți, (repede, lent, repede), fiecărei părți corespunzîndu-i cîte un alt tip de raport solo-orchestră ; în partea întîi, vioara merge alături de tutti, în partea a doua se observă clar o monodie acompaniată, în partea a treia se întîlnesc frecvente opoziții solo-tutti, culminînd cu (reducînd mult) un tip de înțelegere brahmsian al genului concertant. Partea întîi se sprijină pe o multitudine de personaje melodico-ritmice (!) care, prin treptată evoluție, de la fragmente diverse de moduri dînd pe verticală to-



talul cromatic ajung la tot atîtea citate folclorice. Momentul de final de evoluție este nesincron pentru toate instrumentele ; consecințele sînt două pe plan orchestral și formal : densitatea orchestrală se menține mereu pe aceeași linie de mijloc (autoarea nu intervine pentru a structura semnificativ densitățile orchestrei) iar forma se arcuiește într-o mare, singură secțiune egală ca durată cu durata întregii părți. Partea a doua, tot monopartită, cu unele subdiviziuni nerelevante pentru structurarea întregului, este mai pregnantă din punct de vedere modal. Vioara intonează un mod minor cu treapta a patra mobilă în timp ce orchestra cîntă complementul modului, stare de lucruri necunoscînd schimbări marcante pe tot cuprinsul întregii părți. Partea a treia, în formă de rondo, se sprijină în mare pe scheme intonaționale pentatonice divers și imprevizibil repartizate în orchestră după ce inițial se plecase de la același mod al părții a doua. Interesantă este în această piesă culoarea modală a întregului, în deplină consonanță cu dimensiunile și modul de tratare al ansamblului. Concordanța este deci deplină : unei scriituri cvasicamerale îi corespunde o culoare sonoră undeva la mijloc între diatonic și cromatic fără excesive disonanțe și, ceea ce începe să devină amprentă stilistică personală, fără excesive contraste.

Trei sculpturi pentru cvartet de coarde, 1981 — lucrare distinsă în Festivalul Național „Cîntarea României", ediția 1983 — au la bază opera lui Brîncuși *(Cumințenia pămîntului, Himera, Muza adormită)*, fiecare sculptură dînd titlu și inspirație cîte unei părți. Autoarea folosește în partitură cîteva versuri populare și versuri din poezia lui Blaga și Eminescu. Modul de transpunere a sculpturilor în muzică este impresionist în cel mai autentic sens al cuvîntului ; contactul cu capodopera este imboldul inițial transpus ulterior în sunete fără urmărirea unui paralelism factice. Ideea ce leagă cele trei părți ale cvartetului este recursul la pentatonie, exploatat în trei moduri diferite ; în partea I, impregnată de un interesant ostinato ritmic, pentatonia este atinsă prin limpezirea treptată a unor scări cromatice (confirmarea stărilor pentatonice este deplină după intonarea porțiunilor solistice ale fiecărui instrument), în partea a doua, pentatonia afirmată de la început se „deteriorează" cînd și cînd prin pieni (e aici o intenție programatică ; vezi titlul părții), în partea ultimă, deasupra și dedesubtul unor sunete-pedală, vocile intonează pentatonii în evoluție în așa fel alese încît, neschimbînd structura intervalică anhemitonică, scările respective să cuprindă sunetul ținut ; numărul de posibilități e astfel îngustat, trecerea dintr-o stare într-alta făcîndu-se după criteriul apro-

pierii în cvinte, al mulțimii sunetelor comune deci. Deasupra acestor succinte repere de organizare a materialului muzical evoluează însă o muzică de edulcorată sensibilitate.



Interesant de semnalat sînt aici și unele legături cu arta coregrafică, legături care au dat naștere unor coregrafii sub semnătura prestigioaselor artiste Miriam Răducanu și Raluca Ianegic. Cu prima coregrafă, Maia Ciobanu a realizat *Arlechinii, Basm, Adolescență, Pădurencele* ș.a. ; Raluca Ianegic a preluat, în proprie viziune coregrafică, lucrările *Da suonare pentru pian, Pădurencele, Trei sculpturi pentru cvartet de coarde.* De asemenea, Maia Ciobanu este autoare a unui studiu referitor la raportul între sunet și mișcare în cadrul spectacolului de balet.

Privind așadar în devenire muzica Maiei Ciobanu, se observă net o anumită decantare, o părăsire a structurilor și organizărilor riguroase, a notațiilor exacte în favoarea unei arhitectonici relativ libere, a unor modalități de gîndire a muzicii avînd la temelie puține principii, pe deplin perceptibile însă la audiție. Este aici o devenire profesională în sensul că, întîlnindu-se cu anumite realități ale vieții muzicale de concert, Maia Ciobanu optează, alături de imensa majoritate a tinerilor compozitori, pentru soluții de maxim randament sonor, păstrînd însă nealterate anumite cote de profesionalism. Este aici un proces de simplificare propriu autoarei, iar simplitatea poate sta, cîteodată, la baza unor piese remarcabile.

Viorel CREȚU

„Biografia" centenară a unui cîntec revoluționar (II)

Schiță monografică a corului „Pe-al nostru steag" de Ciprian Porumbescu

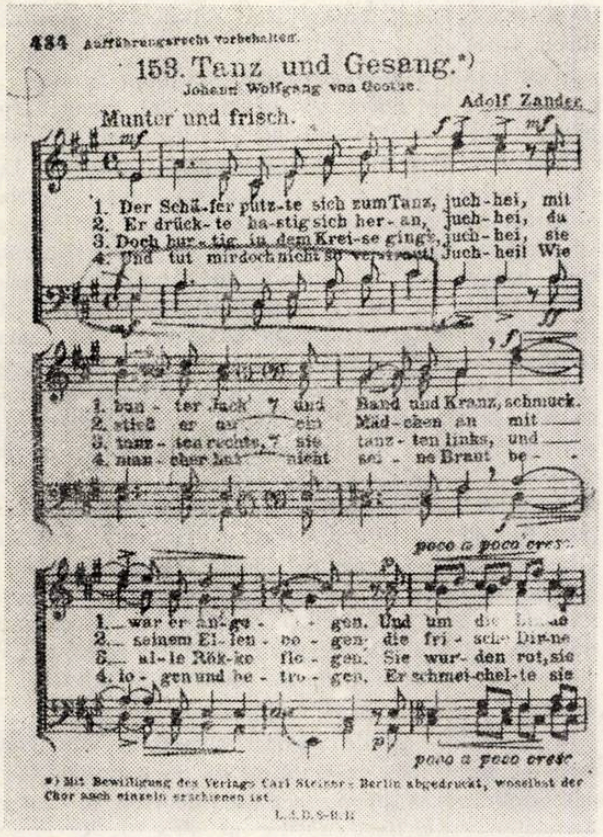
VIOREL COSMA

Desigur că muzica *Imnului Unirei* fusese încheiată pentru adunarea generală a societății *România-Jună* ce s-a ținut în pragul anului nou, poate chiar în prima jumătate a lunii decembrie 1879. Din acea etapă creatoare datează corurile *Banchetul* (11 XI 1879), *Die alte Garde, Bundeslied, Marșul din pivnița Sf. Ștefan* (12 XII 1879). Ne reținem atenția cele două coruri pe text german, autor fiind însuși Ciprian Porumbescu, fapt care ne permite să anticipăm dorința compozitorului de a atrage și studenții vienezi în cercul tinerilor de la *România-Jună*. Nu cunoaștem încă melodia acelui *Bundeslied* (Cîntecul corporației), dar afirmația unor cercetători, că unele partituri ale muzicianului român au fost preluate în *Commercebuch*-urile germane, ne îndeamnă la presupunerea că Ciprian Porumbescu a căutat ca anumite cîntece patriotice să preia intonațiile melodiilor studențești vieneze. Este și cazul *Imnului Unirei.*

Se știe că balurile Societății *România-Jună* s-au bucurat de participarea celebrelor orchestre de salon ale fraților Johann și Eduard Strauss. Valsul *Camelii* de Ciprian Porumbescu s-a cîntat de către formația ultimului (1830). În acest context nu trebuie să ne surprindă faptul că ambii maeștri ai valsului vienez au compus lucrări pe intonații românești, iar compozitorii noștri au încercat să surprindă intonațiile germane în propria lor creație. Este greu de precizat cît de mult s-a lăsat „fascinat" Ciprian Porumbescu de unele inflexiuni melodice receptate în capitala Austriei, dar, un lucru rămîne cert : compozitorul român a valorificat — deliberat — formule melodice ale cîntecelor studențești vieneze, tiroleze, germane. Prima frază muzicală din *Imnul Unirei,* de pildă, corespunde perfect cu melodia de debut, expusă la unison de corul mixt, a cîntecului *Tanz und Gesang* de Adolf Zander (n. 1843 — m. ?), pe versuri de Goethe.

A cunoscut compozitorul nostru piesa popularului Adolf Zander sau este o simplă coincidență ? A preluat Ciprian Porumbescu — în mod deliberat — tema de debut din *Tanz und Gesang,* spre a capta atenția auditorilor vienezi printr-o melodie foarte răspîndită la epoca respectivă ? Socotim procedeul de preluare melodică și ritmică drept o formulă uzu-

ală în epocă, generalizat la multe şcoli europene pentru a prinde imediat ascultătorii, fără intenţia de plagiat, mai ales cînd „trimiterea" se făcea la o piesă familiară marelui public (Brahms o făcuse cu tema *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, în timp ce Iacob Mureşianu preluase *Deşteaptă-te, române* de la A. Pann).



Dincolo de acest debut melodic în stil „german" (explicabil şi din alte considerente locale, după cum am subliniat şi în cazul textului), muzica *Imnului Unirei* poartă în întreaga-i desfăşurare pecetea personalităţii compozitorului nostru, uşor de identificat în celelalte coruri de factură patriotică. Argumentul decisiv îl oferă larga preluare de către toate formaţiile de amatori şi profesioniste româneşti, precum şi rezistenţa peste timp a cîntecelor porumbesciene în conştiinţa poporului nostru.

Difuzarea cîntecului

Exista în secolul trecut obiceiul ca fiecare reuniune corală să-şi aibă steagul ansamblului şi imnul, *motto*-ul muzical, deviza sonoră, cu care îşi deschidea orice concert. Aceste cîntece-simbol nu puteau fi însuşite de alte formaţii, deci aria lor de răspîndire devenea practic limitată la o comună, un oraş, sau cel mult, o zonă geografică, unde îşi desfăşura activitatea colectivul artistic. Cine mai ştie de pildă, deviza muzicală a unor coruri celebre, ca cele din Lugoj, Sibiu, Braşov, Chizătău, Turnu Severin ? Se pare că Ciprian Porumbescu a intuit soarta imnului Societăţii academice *România-Jună*, preferînd — în vederea difuzării — postura de „provizorat" a cîntecului şi tipărirea sub titlul *Imnul Unirei* în placheta de cîntece studenţeşti din 1880.

Editată pe cont propriu, *Colecţiunea de cîntece sociale* s-a difuzat de către autor în condiţii destul de grele. În ciuda lansării unui apel de înscrieri anticipate, a propagandei întreprinsă pe calea presei şi a legăturilor personale cu diferitele societăţi corale, studenţeşti, şcolare, broşura lui Ciprian Porumbescu nu a cunoscut o răspîndire imediată. Corespondenţa din 1880 cu profesorul Lazăr Nastasi din Braşov (publicată de Nina Cionca în monografia din 1974) ilustrează, cît de mari dificultăţi a întîmpinat Ciprian Porumbescu în lansarea *Colecţiunei de cîntece sociale*, deci implicit şi a *Imnului Unirei*.

Desigur că pentru creatorii din imperiul habsburgic, difuzarea unei asemenea antologii de cîntece cu conţinut politic a întîmpinat şi alte greutăţi şi piedici colaterale, menite să limiteze cît mai mult posibil însuşirea repertoriului cu conţinut patriotic de către formaţiile artistice din Transilvania, Banat şi Bucovina. Nu întîmplător, placheta lui Ciprian Porumbescu a devenit, odată cu scurgerea timpului, o publicaţie rară. Astăzi, marile biblioteci din Bucureşti, Iaşi, Craiova, Timişoara etc. nu posedă nici un exemplar din 1880.

Nu cunoaştem tirajul *Colecţiunei*, dar, socotim, că nu a depăşit 1000 de exemplare. Costul unei broşuri a variat între 30—50 creiţari (în funcţie de cumpărători, librari, difuzori), ceea ce nu reprezenta o sumă prea avantajoasă pentru autor. Se pare însă că un fapt puţin cunoscut pînă azi a „îngheţat" o parte din tirajul broşurii, contribuind, în chip hotărîtor, la întîrzierea difuzării cîntecelor patriotice înainte de 1900. Ion Grămadă aminteşte în monografia Societăţii *România-Jună* de „nemulţumirile" lui Ciprian Porumbescu în cadrul asociaţiei vieneze : „Sărman şi puţin ajutorat de bătrînul său tată, Ciprian fu silit să împrumute de la *România-Jună* o sumă de 60 coroane pentru trebuinţele lui, punînd amanet 130 exemplare din broşura lui de cîntece studenţeşti şi obligîndu-se totodată cu cuvîntul de onoare, că va plăti cît de grabă această sumă. În 1880 comisia revizuitoare observa însă că Comitetul are prea mare încredere «în parola singuraticilor membri», făcînd aluzie la Porumbescu. Nu ştim, a plătit sau nu, datoria amintită — afirmă Ion Grămadă — deoarece broşurelele s-au vîndut pe rînd, chiar şi după moartea lui Porumbescu"[9].

După cele consemnate în *Jurnalul biografic*, unde lipsa de bani a muzicianului devenise un leit-motiv al perioadei vieneze, putem fi siguri că placheta a rămas în posesia societăţii *România-Jună*, spre a acoperi împrumutul amintit. Argumentul difuzării *Colecţiunei* „postmortem", nu mai lasă urme de îndoială. Astfel, tăcerea ce s-a aşternut pînă la sfîrşitul veacului asupra corurilor lui Ciprian Porumbescu începe să-şi aflte explicaţia.

În anul 1897 s-a petrecut însă un fapt hotărîtor pentru soarta *Imnului Unirei :* tînărul compozitor Timotei Popovici, poposit în Braşov ca profesor de muzică, a obţinut broşura compozitorului bucovinean, armonizînd şi relansînd *Pe-al nostru steag* cu elevii Liceului *Andrei Şaguna !* Dar, iată ce scrie Timotei Popovici pe pagina de titlu a *Colecţiunei de cîntece*

sociale pentru studenții români, exemplar donat subsemnatului de către fiica compozitorului, Lia Popovici-Delu :

„Această prețioasă cărticică am primit-o de la cineva (nu-mi mai aduc aminte), cînd eram în Brașov la lic. A. Șaguna ca prof. de muzică. Din ac[easta] am luat și publicat *Imnul Unirii*. L-am cîntat în armonizarea mea și cu melodia modificată de mine la sfîrșit, la o ședință festivă a societății elevilor liceului din Brașov (vezi nota cu roșu la pag. 7 a acestei cărticele). Pînă atunci, ac[est] cîntec *nu* era cunoscut nici în Brașov. După ce l-am cîntat acolo, mi l-a cerut prof. Gh. Chelariu, dir[ector] de studii al șc. reale, de origine din Bucovina, și i l-am dat armonizat p. cor de bărbați, spre a-l trimite unei soc. corale din Bucovina. În publicațiile soc. corale «C. Porumbescu» din Suceava este în broș[ura] I, 1910, sub titlul «*Devisa*», dar cu melodia esențial schimbată și armonizată de P. Procopovici. În felul cum eu am stabilit melodia s-a răspîndit (și tot prin mine) în toată țara rom[ânească] și s-a cîntat de toate corurile rom. (din Ardeal și Banat) la marea expoziție din 1906 din București (cu «Carmen») conduse de D. G. Chiriac".

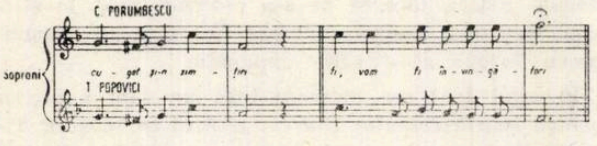
Exemplarul *Colecțiunei* lui Ciprian Porumbescu adnotat aproape la fiecare pagină (!) de către Timotei Popovici, merită un studiu separat, fiindcă muzicianul bănățean — perfect cunoscător al cîntecelor epocii — a făcut o serie de precizări marginale de reală valoare documentară pentru întreaga moștenire porumbesciană. În cele ce urmează, ne vom opri doar la *Imnul Unirei*.

Exceptînd exagerarea că „acest cîntec *nu* era cunoscut nici în Brașov" (deși după cum am văzut, încă din 1880 Ciprian Porumbescu expediase profesorului Lazăr Nastasi peste 40 de exemplare), trebuie să recunoaștem, că informațiile lui Timotei Popovici rămîn prețioase, deschizînd noi direcții de cercetare, iar contribuția sa la relansarea imnului ni se pare esențială.

Trei intervenții au dus la „modificările" de care amintește muzicianul bănățean că le-a operat la pagina 7 din *Colecțiune* :

1. În măsura a patra din primul rînd melodic, pe silaba *„țiri"* (= *simțiri*), sunetul *Fa* a fost înlocuit de Timotei Popovici cu *La* ; la subsol-ul paginii precizează cu creion roșu : „De pe melodia publicată de mine, Chiriac a introdus în măsura a 4-a nota *la* (în loc de *fa*). T. Popovici".

2. Cadența finală, mai exact, ultimele două măsuri ale imnului (= *vom fi învingători*), a realizat-o printr-o linie melodică descendentă, spre a nu forța registrul acut al corului :



3. Reluarea melodiei ultimelor 4 versuri ale fiecărei strofe, prin introducerea semnului de repetiție la sfîrșitul cîntecului.

Sub această formă armonizată pentru 4 voci bărbătești și transpusă din *Fa major* (originalul lui C. Porumbescu) în *Si bemol major*, Timotei Popovici a publicat *Imnul Unirii* în calendarul *Amicul poporului*, Sibiu, 1904. Ulterior a scos la Tip. W. Krafft din Sibiu, partitura separată cu următoarea copertă : *„Imnul Unirii*. Poesie de A. Bârsean, melodie de C. G. Porumbescu, armonisată pentru cor de bărbați de T. Popovici. Reproducere din *«Amicul poporului»* din a. 1904".

Noua ediție a *Imnului Unirii* (formula titlului cu *i* dublat, în loc de *ei*, i-a aparținut lui Timotei Popovici) a cunoscut o binemeritată răspîndire la începutul sec. XX, mai ales, în rîndul formațiilor țărănești din Banat și Transilvania. Totuși, Timotei Popovici întreținea relații de colaborare artistică și cu dirijorul Ioan St. Paulian de la Turnu Severin, cu Filarmonica din Craiova și, mai ales, cu dirijorul D. G. Kiriac — tuturor expediindu-le, în ciuda dificultăților vamale, propriile compoziții. La 1 mai 1880 colegul D. G. Kiriac i-a adresat o scrisoare, prin care confirmă primirea corurilor *Toarce leleo* și *Cucule pasăre galbenă*, adăugînd următoarele : „În curînd vă voi trimite o colecție de 80 de coruri școlare, compuse de cîțiva membri ai Societății. Mi-e teamă însă, că poate va fi oprită la graniță, pentrucă înăuntru sînt și cîteva coruri patriotice"[10]. Așadar, circulația unui cîntec ca *Imnul Unirii*, nu era o problemă ușoară pentru Timotei Popovici. La 25 septembrie 1905 îi scria lui D. G. Kiriac : „Bucureștiul nu e numai capitala îngustă a regatului român, ci el e centrul intelectual, marea metropolă culturală a tuturor românilor de pe suprafața pămîntului".

Se apropiau marile serbări aniversare din 1906, cînd cei peste 1000 de cîntăreți de peste munții Carpați trebuiau să poposească la București în cadrul Expoziției și al festivităților artistice de excepțională amploare națională. D. G. Kiriac trecuse la armonizarea corurilor patriotice ale lui Ciprian Porumbescu. Aflat la Iași, îi scria la 20 mai 1906 secretarului societății *Carmen*, Nicolae Petrescu-Sadea, să trimită o scrisoare de mulțumire în numele său „lui Castaldi pentru orchestrarea *Tricolorului* și *Steagului nostru*". Era vorba de versiunile pentru cor bărbătesc și mixt ale pieselor lui Ciprian Porumbescu (*Cîntecul tricolorului* și *Imnul Unirii*, intitulat de Kiriac, *Steagul nostru*) încredințate lui Alfonso Castaldi pentru „formula" de la Arenele Romane.

Sub conducerea lui D. G. Kiriac, cîntecul *Pe-al nostru steag* a răsunat la București în 1906 din piepturile a 1500 de interpreți. Din acel moment, imnul lui Ciprian Porumbescu și-a început o a doua tinerețe, devenind „bun comun al întregului neam românesc" — după expresia lui Ion Grămadă — rivalizînd cu *Deșteaptă-te, române*. Se pare, că D. G. Kiriac a cunoscut versiunea pentru cor mixt a lui Timotei Popovici, fiindcă acesta scria în 1934 în Buletinul Despărțămîntului județean Sibiu al Asociației *Astra* : „Mai tîrziu l-a publicat din nou, revenind însă la versiunea mea, atît cu privire la titlu, cît și la aplicarea textului, totuși cu cîteva neînsemnate deosebiri în armonizare".

Chiar în anul următor (1907), corul *Carmen* — în frunte cu D. G. Kiriac — a poposit la Suceava într-un turneu triumfal în Bucovina. „Oaspeții din România au fost întîmpinați la gara Iţcani cu un cuvînt de bun venit şi salutaţi cu *Pe-al nostru steag*". Acesta era *motto*-ul recent înființatei *Reuniuni muzical-dramatice „Ciprian Porumbescu"* (1903), care va retipări *Imnul Unirei* în 1910. Sora lui Ciprian, Marioara, recomanda tinerei societăți să lucreze la revizuirea manuscriselor fratelui dispărut numai cu persoane competente „între care să fie şi domnul Chiriac, profesor la Conservator, care cultivă mult operele lui Porumbescu". Desigur, că la acea întîlnire din 1907 se va fi discutat şi această problemă, încă prea crudă pe atunci.

În 1908 se împlinea un sfert de veac de la moartea lui Ciprian Porumbescu. Evenimentul avea să fie marcat în multe centre ale ţării, cîntecul *Pe-al nostru steag* figurînd în aproape toate programele de concerte. La Sibiu, *Reuniunea română de muzică* a organizat „frumoase şi succese serbări întru memoria regretatului compozitor român Ciprian Porumbescu", printre vorbitori, aflîndu-se Miron Cristea — prezidentul *Reuniunii de muzică* — şi Timotei Popovici. Disertaţia profesorului a fost „bine alcătuită" — după aprecierea ziarului *Telegraful român* — iar „publicul l-a aclamat cu căldură" [12]. După ce s-a executat *Imnul Unirii*, în versiunea lui Timotei Popovici, sub conducerea lui Augustin Bena, s-a reprezentat opereta *Crai-Nou* cu Veturia Triteanu, Aca de Barbu şi S. Roşca în rolurile principale.

Sensibilă la aceste serbări aniversare, Marioara Porumbescu-Raţiu a adresat o scrisoare deschisă de mulţumire — preluată spre publicare în acelaşi număr al ziarului sibian *Telegraful român* — societăţilor din Sibiu, Suceava, Lugoj, Bucureşti (corul *Carmen*). Sub impulsul ei, Reuniunea muzical-dramatică *Ciprian Porumbescu* din Suceava, căreia i-a donat toate manuscrisele fratelui dispărut în floarea vîrstei, va începe editarea moştenirii artistice a înzestratului compozitor bucovinean.

În anul 1910, chiar din prima fascicolă tipărită de coruri bărbăteşti, Reuniunea suceveană îşi anunţa *Deviza : Pe-al nostru steag*. Pe coperta tuturor publicaţiilor va figura — ca motto — începitul *Imnului Unirei* (primele două măsuri ale sopranului, cu text). În mod surprinzător însă, piesa de deschidere a fascicolei, *Deviza*, are următoarea menţiune : „*Melodia de C. Porumbescu, aranjată pentru cor de C. Procopovici*". Intervenţiile în text şi muzică sînt atît de mari, încît originalul din 1880 pare de nerecunoscut. A vrut oare, compozitorul Constantin Procopovici (n. 20 V 1883 — m. 8 IV 1936) să creeze o piesă aparte pentru Reuniunea muzical-dramatică *Ciprian Porumbescu* ? Se pare că formula îmbinării discursului melodic al celor doi compozitori să fi fost dorinţa expresă a conducerii societăţii sucevene (în comitetul căreia se afla Sever Procopovici, fratele compozitorului), fiindcă textul tipărit reţine numai prima strofă a cîntecului *Pe-al nostru steag*. De aci şi titulatura nouă : *Deviza*.

În prefaţa fascicolei din 1910 se menţionează înţelegerea intervenită între familia Porumbescu-Raţiu şi *Reuniunea* din Suceava, prin care moştenitorii compozitorului cedează manuscrisele şi dreptul de tipărire a creaţiei, îngrijitorul ediţiei fiind dirijorul Alfred Schlüter, director de muzică în Cernăuţi şi fost conducător al *Musikverein*-ului şi *Reuniunii* din Suceava. Remarcînd faptul că după un sfert de veac de la moartea lui Ciprian Porumbescu „îngropate au rămas îndeosebi corurile", prefaţa ţinea să releve, că *Tricolorul* şi *Pe-al nostru steag*, „din simple cîntece studenţeşti, au ajuns să fie adevărate imnuri naţionale". Este una din primele menţiuni documentare care atribuie cîntecului *Pe-al nostru steag* calificativul de imn naţional.

Ecoul melodiei lui Ciprian Porumbescu se pare că dispunea de reverberaţii deosebite în sufletele ţăranilor şi studenţilor transilvăneni. În întîlnirile pe care dramaturgul Ion Luca Caragiale le-a avut cu tineretul nostru la Berlin, acesta — acuzîndu-i de sentimentalismul lacrimogen ce-i cuprinsese — a declarat într-un interviu, publicat în *Lupta* din Budapesta la 13 XII 1910 : „Mă, de-acu să nu mai cîntaţi pe ţăran cu plete lungi şi cu fluierul de cioban pe buze. Azi fluieră trenu. Să faceţi pe ţărani un popor de nivou european... Să nu ne mai tînguim ! Scurt ! Să învăţăm cîntece d-astea (ca *Pe-al nostru steag* — n.n.), mă, şi să fim oamenii faptelor" [13].

În 1911, Ion Vidu primea în dar de la prietenul său Timotei Popovici, *Carte de cîntece pentru şcoalele primare, gimnazii inferioare, şcoale reale, civile şi preparandii*, publicată la Sibiu (Partea II, Librăria Arhidiecezană, 1911). Aci republicase *Pe-al nostru steag* într-un aranjament pentru 3 voci egale, dar cu un surprinzător vers echivoc, ce scăpase desigur cenzurii împărăţiei habsburgice :

„Şi-n cartea veciniciei scrie,
Că ţări şi neamuri vor pieri,
Iar ţara noastră cu mîndrie,
Etern, etern, va înflori".

Dacă ne gîndim, cui se adresa Timotei Popovici prin *Cartea de cîntece*, putem să-i atribuim cu adevărat calitatea de părinte spiritual al sentimentului naţional al tineretului de peste munţi, atribut ce şi l-a revendicat pînă la sfîrşitul vieţii.

Norii negri ai primului război mondial au dat aripi înflăcăratului imn al lui Ciprian Porumbescu pe care îl aflăm tot mai des pe afişele şi programele de concert ale formaţiilor corale din toate colţurile locuite de români. Acelaşi Timotei Popovici a publicat în 1914 la Sibiu, un supliment cu cîntece patriotice la *Repertorul coral*, cîntece pentru cor de bărbaţi, exemplar scăpat de sub vigilenţa cenzurii habsburgice. De remarcat faptul, că versul al şaptelea, din strofa a doua a *Imnului Unirei*, fusese actualizat. În loc de :

„Dar mîndra noastră'mpărăţie
Etern, etern, va înflori".

Timotei Popovici, care reflectase la modificarea încă din 1904 (dovadă, că pe exemplarul original al *Colecţiunii* din 1880 scrisese cu creionul negru peste roşu *„Vezi : Calendarul Amicul poporului 1904"*), a reintrodus versul din 1911 :

„Iar ţara noastră cu mîndrie

Etern, etern, va înflori".

Echivocul nu a durat prea mult, fiindcă în volumul *Cîntece naționale pentru cor mixt*, publicat în 1919 de Resortul de organizare al Consiliului Dirigent Român din Sibiu, precum și în ediția a III-a a volumașului de *Cîntece naționale pentru două voci egale*, tipărit la Joseph Drotleff în 1922, versul cu pricina din *Pe-al nostru steag* suna astfel :

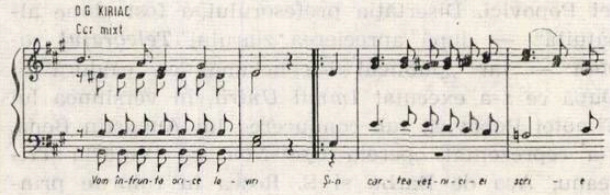
„Iar mîndra noastră Românie
Etern, etern, va înflori".

Epoca primului război mondial a marcat definitiva consacrare a cîntecului lui Ciprian Porumbescu în conștiința poporului român, ridicat la lupta pentru înfăptuirea statului nostru național. „În seara marei zile de 16 august 1916, cînd goarna chema feciorii români la luptă pentru dezrobirea Ardealului — mărturisea președintele societății corale *Carmen*, Nicolae M. Popescu, în ședința Academiei Române din 3 iunie 1925 — primul cîntec de luptă ce l-am auzit răsunînd în parcul de la Călimănești, unde mă aflam pentru cură, era *Pe-al nostru steag*"[14].

Cîntecul lui Ciprian Porumbescu editat sau multiplicat pe foi volante, în versiuni corale pentru voci bărbătești și mixte, a circulat intens de-a lungul întregului război mondial. Devenise un adevărat ritual în 1918, ca după depunerea jurămîntului la sediile unde se făceau alegerile de delegați pentru adunarea de la Alba Iulia, festivitățile să se încheie cu *Imnul Unirii* și *Deșteaptă-te române*. De asemenea — notează muzicologul Constantin Catrina în revista *Astra* (1978) — la 24 noiembrie 1918, decolarea avionului românesc ce ducea de la frații de peste Carpați printre cele dintîi documente scrise privitoare la Unirea din 1918 și la bordul căruia se afla ofițerul aviator Vasile Niculescu, se făcea în armonia corului din Blaj, prezent la acest ceas de izbîndă românească și care intona însuflețit *Pe-al nostru steag, La arme* și *Deșteaptă-te, române*" [15]. Deși fiecare din compozitorii participanți la Adunarea Națională de la Alba Iulia din 1918 — printre care Ion Vidu, Timotei Popovici, Augustin Bena, Ioan Bușiția, A. Crișan — venise „în straiță" (cum zicea Ion Vidu) cu cîte o piesă nouă, totuși acolo „dintr-un colț al sălii a izbucnit cu energie vechiul cîntec patriotic *Pe-al nostru steag*"[16].

În primul deceniu de după război, aproape nu există repertoriu coral de școală, militar, sătesc, profesionist, culegere de piese naționale sau carte de muzică de la cursul primar pînă la liceu și conservator, care să nu includă printre cîntecele patriotice și *Pe-al nostru steag*. Sub diferite titulaturi *(Imnul Unirei, Steagul nostru, Pe-al nostru steag, Deviza)* cîntecul lui Ciprian Porumbescu figurează în *Orpheus — Cartea iubitorilor de muzică* de A. L. Ivela, București, Viața Românească, 1921 ; ed. II—III, Ed. Libr. Universală, 1923 ; *Repertor coral*, Vol. 1 de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, Craiova, Edit. Samitca (1921 ?) ; *Carte de cîntece* de Timotei Popovici, Sibiu, Edit. Autorului (J. Drotleff), 1923 ; *Cîntece și coruri în 2 voci, culese din popor pentru excursii și petreceri familiare* de Ioan M. Georgescu, Craiova, Edit. Scrisul Românesc, 1930 ; *Cîntece și coruri școlare pentru toate treptele învățămîntului* de D. G. Kiriac, Edit. postumă îngrijită de Const. Brăiloiu, București, Atelierele Grafice Socec, 1930. Nu lipsește cîntecul lui Ciprian Porumbescu nici din publicațiile pe foi volante, cum ar fi *Muza Română*, nr. 63, *Lira Română* sau în publicația săptămînală bucureșteană *Lumea copiilor* (un excelent aranjament pentru 3 voci egale a publicat în martie 1925, compozitorul D. G. Kiriac).

Meritul dirijorului Societății *Carmen* în impunerea cîntecului porumbescian nu poate fi îndeajuns de apreciat, D. G. Kiriac fiind acela care prin dese execuții publice și, mai ales, prin tipar, l-a ridicat la valoarea de imn național. Nefiind constrîns ca Timotei Popovici să respecte textul original, maestrul bucureștean a înlocuit la 1906 „versul incendiar" al primei strofe („Dar *mîndra* noastră *'mpărăție*", transformat în „Iar *scumpa* noastră *Românie*), în timp ce liniei melodice i-a impus o desfășurare mai logică în final. Armonizarea lui D. G. Kiriac a devenit oficială (excelentă ideea nearmonizării pasajului *„vom înfrunta"*, apoi suprimarea basului în măsurile 9—10, cu trecerea melodiei la tenor), fiind preluată în majoritatea cărților de școală și repertoriilor de cîntece patriotice.



Răspîndirea largă a melodiei *Imnului Unirei*, a determinat conducerea postului de Radio-România, ca — după 1930 — să adopte ca semnal de pauză, incipitul cîntecului porumbescian.

În pragul izbucnirii celui de-al doilea război mondial, *Pe-al nostru steag* devenise o piesă cvasi-oficială, executîndu-se la toate festivitățile școlare și serbările tineretului în aer liber i m e d i a t după *Imnul național*. Antologiile de cîntece patriotice înscriu în fruntea imnurilor și marșurilor de organizații militare, paramilitare și de tineret, același *Pe-al nostru steag* (vezi de pildă, *Cîntece pentru tineret* de Nicolae Oancea, București, 1938 sau *Coruri și cîntece pentru tineretul școlar, extrașcolar și militar* — culegere întocmită de C. Brăiloiu și V. Popovici, București, 1943). Pînă și o simplă *Culegere de coruri* adresată țăranilor din ciclul *Cartea satului*, întocmită de Nicolae Oancea, se încheie cu *Pe-al nostru steag, Trăiască România Mare* (A. L. Ivela), *Sus inima, români* (N. Oancea) și *Imnul național* (Ed. Hübsch), confirmînd caracterul semi-ofiical al cîntecului compozitorului bucovinean.

Din păcate, multitudinea de publicații muzicale și ambițiile îngrijitorilor de a-și impune propria lor versiune, uneori modificată atît în text, cît și în melodie, a dus la desfigurări ale cîntecului, care l-au îndemnat pe Timotei Popovici — încă din 1934 — să ia atitudine publică. „Cîntecele naționale consacrate, trebuie cunoscute și cîntate *corect* și în *același fel* de către toți membrii neamului, fără deosebire de vîrstă și grad de cultură. Din acest motiv este necesar, ca toate aceste cîntece să fie puse la

îndemîna obștei *într-o singură versiune*, atît în ce privește textul și melodia, cît și armonizarea pentru cor, în orice combinație de voci, orchestră sau fanfară. În special armonizarea — insista Timotei Popovici — trebuie să fie simplă, naturală"[17].

În istoria seculară a acestui cîntec patriotic au existat însă și apărători cinstiți, precum și muzicieni de autentică probitate profesională, care au făcut din *Imnul Unirei* un adevărat imn al neamului. Poate că Timotei Popovici și D. G. Kiriac merită a fi citați la loc de frunte, fiindcă, mai ales, pe calea școlii — acolo unde „se hotărește soarta muzicii românești" — ambii compozitori au știut să crească generațiile de tineri în spiritul nobil al adevăratului sentiment patriotic.

Impus prin mijloacele de difuzare mass-media cele mai eficiente, cîntecul *Pe-al nostru steag* a pătruns adînc în conștiința oamenilor României Socialiste. Imediat după ce *Cîntecul tricolorului* a devenit melodia *Imnului de Stat*, și cel de-al doilea cor al lui Ciprian Porumbescu, *Pe-al nostru steag*, a căpătat o consacrare oficială, fiind adoptat ca imn de Frontul Democrației și Unității Socialiste din REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA, sub titlul : *E scris pe tricolor unire*. Ca și în cazul *Imnului de Stat*, pornindu-se de la versurile originale, i s-a adaptat un nou text, menit să exprime năzuințele contemporane de democrație și unitate a poporului nostru. Refrenul cîntecului *E scris pe tricolor unire*, preia mesajul patriotic transmis de autorul de acum un veac și-l ridică la înălțimea mărețului crez al națiunii : „Acel ce-n luptă grea se teme / Nu stă între învingători, / Dar noi uniți în orice vreme / Am fost, vom fi învingători".

Adevărații creatori mari ai poporului român sînt doar aceia care *s*-au identificat cu aspirațiile și luptele de veacuri pentru unitate și dreptate națională. Ciprian Porumbescu a slujit cu talentul său, idealul major de unire sub un singur steag, iar acela l-a visat a fi steagul libertății. Cîntecul său a devenit în zilele noastre, faptă eroică a întregului popor.

TRIMITERI BIBLIOGRAFICE

[1] *Întîlnire cu membrii coloniei române*. În : *România liberă*, București, 32, nr. 9136, 10 III 1974, p. 2.

[2] Grămadă, I. *Societatea academică socială-literară „România-Junâ" din Viena (1871—1911)*. Monografie istorică. Arad, Edit. Societății „România-Junâ", Tip. Concordia, 1912, p. 72.

[3] Grămadă, I. Ibidem, p. 73.

[4] *Scrisori către Vasile Alecsandri*. Documente literare. Ediție îngrijită, prefațată, note, traduceri de Marta Anineanu, București, Edit. Minerva, 1978, p. 382.

[5] *Convorbiri literare*, Iași, 14, nr. 2, 1 V 1880, p. 78—79.

[6] Grămadă, I. Ibidem, p. 73.

[7] Diaconescu, Emil. *Ciprian Porumbescu și „Imnul Unirii"*. În : *Cronica*, Iași, 11, nr. 4 (521), 23 I 1976, p. 3.

[8] Grămadă, I. Ibidem, p. 77.

[9] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 60.

[10] Kiriac, D. G. Ibidem, p. 66.

[11] Leu, Paul. *Reuniunea muzical-dramatică „Ciprian Porumbescu"*. În : *Suceava. Anuarul Muzeului județean*. Vol. 5, 1978, p. 406.

Exemplul de promovare a creației porumbesciene ilustrat de corul *Carmen* și dirijorul D. G. Kiriac avea să fie urmat de numeroase formații după 1906/7. Cînd în fruntea Reuniunii muzical-dramatice *Ciprian Porumbescu* din Suceava a venit Leon Goian (31 XII 1907), primul gînd al noului președinte s-a materializat în aducerea la lumină a muzicii corale a patronului societății. La 1 III 1908, în sala Hotelului Central din Suceava, Reuniunea își deschidea concertul cu *Pe-al nostru steag* (cîntec-emblemă din acel moment), urmînd *Tricolorul*, *Frunză verde mărgărit* etc. O altă societate corală bucureșteană, *Hora*, condusă de Juarez Movilă, poposea la Cernăuți, invitată de Societatea academică „Junimea", spre a susține la 12/25 mai 1909 un concert din care nu lipsea *Steagul nostru* de C. Porumbescu. Inimosul președinte al Societății corale *Nicu Gane* din Fălticeni, scriitorul Mihail Sadoveanu, a organizat în sala Hotelului de cură din Dorna în ziua de 22 VIII 1911 o șezătoare literar-artistică, afișul cuprinzînd — printre alte piese de compozitori români — același popular imn *Pe-al nostru steag*. Exemplele ar putea continua, fiindcă melodia lui Ciprian Porumbescu cuprinsese sufletele tuturor românilor ce visau unitatea națională sub același steag.

[12] *Amintirea lui C. Porumbescu*. În : *Telegraful român*, Sibiu, 5/8 VI 1908, p. 2.

[13] Cioculescu, Șerban. *Caragiale rousseauist ?* În : *Flacăra*, București, 27, nr. 26 (1203), 29 VI 1978, p. 18.

[14] *Analele Academiei Române*. București, 1926, ședința 43, p. 9—10 ; apud : *Istoria muzicei la români* de Mihail Gr. Poslușnicu, București, Edit. Cartea românească (1929), p. 477. A se vedea și articolul *Pomenirea lui Andrei Bârseanu*. În : *Dimineața*, București, 27 X 1929.

[15] Catrina, Constantin. *Uriaș acord al cîntecului patriotic românesc : lupta pentru unirea cu patria mamă*. În : *Astra*, Brașov, nr. 4, 1 XII 1978, p. 18.

[16] Catrina, Constantin. Ibidem, p. 18.

[17] Popovici, Timotei. *Dare de seamă despre anul de muncă 1933—1934* (Despre *Pe-al nostru steag*). În : Buletinul Despărțămîntului Județean Sibiu al Asociației *Astra*, Sibiu, 1934, p. 49.

Mihail Andricu

Pe maestrul Mihail Andricu l-am cunoscut în anii 1953, cînd am trecut de la clasa de compoziţie a lui Alfred Mendelsohn la clasa sa, clasă prestigioasă pentru îndrumarea tinerilor creatori, în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Adesea ţineam cursurile în casa sa modestă, chiar austeră, din strada Nuferilor, o „casă simbol", în care veneau altă dată, Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Eugen Lovinescu, George Enescu, Yehudi Menuhin, Vincent D'Indy, Marcel Mihalovici, Mihail Jora, Ion Nonna Otescu — cu alte cuvinte, artişti de excepţie care au pus epoca noastră, dramaticul secol XX, în consonanţă cu veşnicia.

Mihail Andricu era un om mic de statură, slab, cu faţa prelungă, cu privirea severă, cu ochelari enormi, întotdeauna fuma ţigări tari şi de aceea vocea sa apărea netimbrată, groaznic de răguşită. Se însenina cînd cînta la pian — a fost un admirabil pianist şi profesor de muzică de cameră — aprofundînd muzica lui Haydn şi Mozart, Schubert, Fauré, Debussy, Ravel, Mahler, Schönberg, Berg, Webern, Bartók. Era foarte departe de muzica lui Bruckner, a lui Smetana şi a lui Dvořák, manifesta rezerve serioase la muzica lui Ceaicovski şi Rahmaninov, în schimb adora pe Mussorgski, perioada rusă a lui Stravinski, Borodin, Rimsky-Korsakov şi la sfîrşitul vieţii a început să se apropie de operele lui Skriabin. Fauré a fost marea lui pasiune ! Avea bucuria lecturii lui Proust şi în general a marilor stilişti, iar în acest sens se cuvine a cita preţuirea deosebită acordată lui Mateiu Caragiale.

Nu a fost de fapt un profesor de compoziţie, în semnificaţia lui Mihail Jora, Marţian Negrea sau Sigismund Toduţă. Preda un curs de specializare, foarte liber, anti-academic, iar sub acest raport reliefăm libertatea deplină pe care o dădea elevilor săi în ceea ce priveşte alegerea stilului. Din acest punct de vedere s-a deosebit sensibil de Mihail Jora sau Sigismund Toduţă, de pildă, care obligau pe discipolii lor să scrie multe lucrări de şcoală.

O importanţă deosebită au avut-o audiţiile de discuri din casa sa. Aici s-au auzit — în primă audiţie în ţara noastră — muzică veche şi mai cu seamă muzica modernă, începînd cu cei trei vienezi şi terminînd cu generaţia lui Boulez. Comentariile care au însoţit audiţiile au fost pur şi simplu tulburătoare. Ducea discuţii în contradictoriu cu Mihail Jora, cu Paul Constantinescu şi mai ales cu Ion Dumitrescu. Era pasionat în discuţii, dar niciodată exclusivist, în sensul că deşi compunea o muzică tradiţională accepta stilurile cele mai îndrăzneţe şi îi plăcea să spună : „Mie nu-mi place... ceea ce nu înseamnă că nu am auzit o muzică bună"...

N-am să uit niciodată serile de muzică de cameră pe care le-a oferit la Dalles, culminînd cu serile de lied german, francez şi rus.

În calitate de compozitor a cultivat un stil inconfundabil : cu alte cuvinte, o muzică lirică, pastorală, diatonică prin excelenţă, cu melodii simple, de o naivitate rafinată, în general nepolifonică, dublat de o ritmică simetrică şi o instrumentaţie sobră, camerală, predominînd timbrele pure. În general nu crea pagini de un puternic dramatism şi evita dimensiunea tragicului. A fost profund ancorat în spiritualitatea muzicală românească şi a generat tipul de simfonie românească ; el se înscrie în triumviratul clasic al simfonismului românesc, alături de George Enescu şi Dimitrie Cuclin.

Poate fi socotit generatorul şcolii noi de compoziţie, iar în acest context fremătător reliefez că la clasa lui am cunoscut pe austerul Aurel Stroe, pe acel *uomo universale,* care este Ştefan Niculescu, pe Dumitru Capoianu, colorist de excepţie, pe polifonistul Mircea Istrate, pe „liricul senin", — l-am numit pe Cornel Trăilescu — pe remarcabilul orchestrator Richard Bartzer şi enumerarea poate continua.

În orice caz, muzica cea nouă din ţara noastră nu poate fi concepută fără şcoala lui Mihail Andricu. Veneau la dînsul foarte mulţi elevi de la alte clase de compoziţie, deoarece li se deschideau largi orizonturi, iar în casa sa regină era marea muzică.

Pentru mine el rămîne un compozitor de primă mărime, un muzician care a avut vocaţia muzicii de cameră, o cultură vastă şi, ceea ce este foarte important, un profesor care şi-a adorat şi şi-a ajutat foarte mult elevii. De aceea mă gîndesc la el cu emoţia şi cu bucuria cu care, în momentele cele mai frumoase ale vieţii mele, m-am aplecat asupra „sfintei coli albe", pentru a compune. Mihail Andricu semnifică pentru mine sensul sublim al metaforei : *una meraviglia dell'arte...*

Doru POPOVICI

Manifestări dedicate congresului al XIII-lea P. C. R.

CONCERT SĂRBĂTORESC

Atunci cînd afirmăm că Radioteleviziunea Română este totdeauna înscrisă în rîndul celor prezenți la sărbătorirea marilor evenimente din viața poporului nostru, reproducem un adevăr cu care ne-am obișnuit demult. Congresul al XIII-lea al P.C.R., eveniment de deosebită însemnătate, a fost cinstit cum se cuvine, din acest punct de vedere. Astfel, toate forțele interpretative au fost concentrate, în seara concertului omagial din 15 noiembrie 1984, sub semnul cîntecului patriotic, sărbătoresc, fiind prezentate lucrări mai vechi sau mai noi, în care erau cîntate realizările, bucuria înfăptuirilor celor mai recente, entuziasmul participării la zidirea noii țări și noii vieți. „Mîndră-i țara-n sărbătoare", un crîmpei din inspiratul cîntec *România, Ceaușescu, un partid, un brav popor* de Theodor Bratu, servind ca moto al întregului concert, fixa, pe limba doinei și a faptelor eroice, pulsul recunoștinței și al încrederii, dimensiuni esențiale ale existenței noastre de astăzi. *Dans românesc* de Theodor Rogalski și *Brîul* de Paul Constantinescu, răsunînd sub bagheta inspirată a lui Iosif Conta, au întărit primele impresii, la prima partitură spiritul cameral culminînd în sonorități ample, iar la cealaltă virtuozitatea și dinamismul evidențiind din nou forța folclorului. Cu rostire delicată, Corul de copii, un ansamblu de interpreți virtuozi, atrăgea atenția, cu mijloace specifice, asupra dimensiunii sărbătorești, *Azi, ce bucurie*, cîntecul lui Alexandru Pașcanu, în interpretarea lor, îmbrăcînd o haină memorabilă. Revoluționar, conținînd în el parcă și chezășia victoriei, cîntecul *Purta-vom stindardul în glorii* de Paul Urmuzescu (N. Dumitru), pulsînd liric și mobilizator, apoi cîntecul *Stejar ne este Ceaușescu* de Liviu Ionescu (V. Cozma), sau cîntînd un adevăr de netăgăduit, „*Comuniștii României* / strîns uniți sub tricolor / dau măsura omeniei / prin măsura faptei lor", partitura lui Vasile V. Vasilache (George Țărnea) au alcătuit un miez plin de forță în program, adunînd desigur în el liniile tematice cele mai însemnate. Acestuia i s-au alăturat și cîntecele *Onor muncitoresc Congresului al XIII-lea* de Aurel Giroveanu (A. Cîrstea) și *La ceasul Marelui Congres* de George Grigoriu (V. Cozma), în care se auzeau parcă dorurile nestinse împlinite, visurile înalte, cutezătoare, care au transformat patria într-o veritabilă și permanentă primăvară. Frumoasa interpretare a acestor partituri a aparținut soliștilor Elvira Cîrje, Corina Circa, Mihaela Agachi, Elena Grigorescu, Dorin Teodorescu, Dan Zancu, Nicolae Constantinescu și Lucian Marinescu, colaborînd cu colectivele de interpreți ale RTV, îndrumate inteligent de către dirijorul Cristian Brâncuși.

Orchestra de muzică populară a RTV, de mult timp îndrumată, cu veritabilă măiestrie, de Ionel Budișteanu, constituie un colectiv reprezentativ, apreciat atît în țară cît și în străinătate pentru ținuta sa, pentru calitatea ireproșabilă a activității practicate. Atunci cînd ei i se alătură Sofia Vicoveanca, Angelica Stoican, Florica Bradu și Ion Dolănescu, ca în seara concertului, succesul desigur că este asigurat. Cîntînd „muntele Rarău cu stele", întrebările vîntului, delicate mesaje patriotice ale oamenilor din țara Crișurilor, alături de sentimente puternice născute din dragoste adevărată, se dădea glas dorinței de a edifica o Românie puternică și strălucitoare, prin unirea tuturor forțelor. La fel Orchestra de estradă a RTV, îndrumată de Cornel Popescu și George Grigoriu, colaborînd cu un mănunchi de foarte populari interpreți ai genului, a devenit mesagera bucuriei sărbătorești, reamintindu-ne cîteva lucrări recent încununate cu premii la diferite concursuri. Declarativ, patriotic, pitoresc sau romantios, erau rostite sentimente puternice, culori ale sufletului mulțumit, căutînd noi succese, culmi ale progresului și bunăstării. *E dorul aprins în cuvinte* de Dan Stoian, *Toamna mea* de Dan Beizadea, *Țara mea* de George Grigoriu, *Zile fericite* de Ionel Tudor, *Pentru pacea lumii* de Ion Cristinoiu, *Vatră scumpă* de Dan Dimitriu, *Concert pentru soare și cer albastru* de Aurel Giroveanu, *Să binecuvîntăm pămîntul* de Henry Mălineanu și *Fotografii din București* de Ionel Bratu Voicescu au alcătuit tot atîtea mărturii ale vibrației originale, caracteristică a compozitorilor noștri din toate generațiile, cu toată ființa lor dedicați slujirii celor mai înalte idealuri de pace și progres ale poporului nostru.

DECADA CREAȚIEI ORIGINALE

Concerte educative

Amplu și bogat alcătuită, seria de concerte intitulată „Decada creației originale" a fost dedicată istoricului eveniment constituit de Congresul al XIII-lea al P.C.R. Am urmărit două manifestări ale acestei serii, un concert educativ subintitulat „Tineri interpreți și muzica românească" și un concert din ciclul „Confluența artelor", prezentat de prof. Cristina Vasiliu, ambele desfășurate sub patronajul Filarmonicii „George Enescu". La primul și-au dat contribuția elevi ai Liceului de artă „George Enescu", iar la cel de al doilea, ca deobicei, actori și instrumentiști colaboratori ai conferențiarei. Tratat cu deosebită atenție, primul concert a fost prefațat de directoarea Liceului de artă „George Enescu", prof. Lavinia Coman și de Persida Ispirescu din secretariatul Filarmonicii. În alocuțiunea sa, directoarea liceului a subliniat specificul muncii desfășurate în școală de către elevii care dețin deja un impresionant număr de premii internaționale, apoi locul pe care-l ocupă, în cadrul acesta, repertoriul românesc, reunind lucrări ce aparțin lui George Enescu și înaintașilor școlii românești de compoziție precum și compozitorilor noștri de astăzi. S-a menționat, de asemenea, că în raport direct cu prețuirea de care se bucură astăzi școala românească de compoziție trebuie gîndită și existența școlii interpretative, sprijinul primeia, care, din punctul de vedere al liceului, se mîndrește cu nume de soliști, foști elevi ai școlii, ce au depășit cu mult granițele țării, fiind urmăriți cu interes în toate ocaziile.

Și în seara respectivă, scena Ateneului, reunind tineri laureați ai unor prestigioase concursuri interne și internaționale de interpretare, a devenit locul unei adevărate demonstrații. Astfel, foarte tinerii violoniști Dinu Bilciurescu și Irina Mureșan au deschis programul de concert, interpretînd, în tonuri calde, interiorizate, sau cu precizie și dinamism, *Balada* de George Enescu și *Balada* de Ciprian Porumbescu. Flautistul Mihai Maxim, la vîrsta sa fragedă, este deja un interpret apreciat, dovedindu-se

apt de a susține cele mai dificile lucrări, iar *Cantabile și Presto* de Enescu cred că va constitui un succes permanent al repertoriului său. La fel, pianistul Dan Dediu, un interpret atent și virtuoz, a susținut cu strălucire cele două *Preludii* aparținînd regretatului pianist și compozitor Tudor Dumitrescu. Trombonistul Florian Pane s-a dovedit și el un abil mînuitor al instrumentului, în plus manifestîndu-se cu eleganță în paginile nu prea lesnicioasei partituri *Schiță* de Alexandru Velehorschi. Ca și colegii săi, pianistul Racz Aladar a demonstrat că este un produs deosebit al școlii, în *Bourrée* de George Enescu, manifestîndu-se cu inteligență și forță. Corul gimnaziului, care de scurt timp a primit un nou dirijor, Mihai Diaconescu, s-a prezentat, în partea a doua a concertului, ca o formație entuziastă, competitivă, deosebit de valoroasă în privința interpretării muzicii celei mai noi. De fapt, colectivul a fost laureat de mai multe ori cu premiul I în cadrul Festivalului „Cîntarea României". Dirijorul este un muzician meticulos, rafinat, deja apreciat la cîteva tribune ale tinerilor dirijori la care a participat. Principala sa preocupare o constituie grija pentru o anumită culoare sonoră, care desigur că înglobează o serie de alte argumente. Și de data aceasta, atmosfera, sugestivitatea ce au caracterizat lucrările prezentate, *Cîntec* de Dan Buciu, *Cîntînd plaiul Mioriței* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Pastel* de Alexandru Velehorschi și *Să cîntăm copii* de Dan Bălan au demonstrat că practica tînărului dirijor și a discipolilor săi este plină de roade, valoroasă. Dintre colaboratorii soliștilor și ai corului, desigur nu putem omite pe delicata pianistă Sorina Dobrescu, valorosul muzician Adrian Tomescu și pe pianista Rodica Băluță, o fină cunoscătoare și susținătoare a muzicii corale.

Al doilea concert, intenționînd reunirea mai multor domenii ale artei și literaturii sub semnul „Marilor teme ale culturii românești" desigur că a folosit ca izvor al demonstrației alcătuite cu multă știință și poezie de prof. Cristina Vasiliu linia liricii filozofice eminesciene, a celui care a realizat cel mai perfect produs artistic pornind de la miturile noastre fundamentale. „Am legat istoria cu legenda, arta cu viața" — sublinia autoarea prezentării la început și într-adevăr, pe parcursul cîtorva ore, asistența a fost captată cuceritor în vederea luminării specificului și permanenței ce caracterizează esențele noastre spirituale. Rostirea Cristinei Vasiliu, după propriile declarații, se dorește ca într-un basm, învăluitoare și poetică în permanență, dar, trebuie să recunoaștem că fondul problemelor abordate rămîne totdeauna plin de interes. Referindu-se la etnogeneza poporului nostru, de exemplu, autoarea prezentării folosea *Oda antică* de Victor Eftimiu și *Poema română* de George Enescu, apoi celebrul fragment al dialogului Mircea—Baiazid din *Scrisoarea a III-a* de Eminescu avea o încadratură cu semnale din *Eroica* enesciană, monologul lui Ștefan din *Apus de soare* de Barbu Delavrancea se auzea pe fondul detaliilor din fresca dedicată marelui voievod, la Iași, de Sabin Bălașa. Și așa crîmpeie de istorie, multă poezie, muzică și plastică, uneori efectuîndu-se mari salturi peste secole, sau reîntoarceri în timp, se legau, în diferite forme de prezentare, ce slujeau anumitor momente intenționate de autoare ca demonstrații ale unor gînduri patriotice în esență, artistice în formă. Dintre colaboratorii Cristinei Vasiliu, am ascultat cu încîntare realizările aparținînd soliștilor Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, Sanda Șandru, David Ohanesian, Ilinca Dumitrescu, ale ansamblului coregrafic „Columna", precum și ale actorilor Simona Bondoc și G. Oancea, toți aceștia convingîndu-ne că participă la acte de cultură cu valoare simbolică, după cum sîntem convinși că prof. Cristina Vasiliu dorește să transforme treptat practica ei actuală în adevărată școală a gustului pentru frumos.

Anton DOGARU

Muzică de orgă

Recitalul susținut de Nicolae Licaret în cadrul *Decadei creației originale* a constituit o convingătoare demonstrație că în domeniul muzicii pentru orgă, în care creația autohtonă dispune de o tradiție extrem de restrînsă, s-a dezvoltat în deceniile '60—'80 o veritabilă școală componistică românească, oglindind și în acest sector diversitatea de stiluri și maniere care caracterizează în ansamblu muzica noastră contemporană. Cele cinci lucrări prezentate în cadrul recitalului, de la *Preludiu, coral și fugă pe tema B-A-C-H* de Alfred Mendelsohn (1962), trecînd prin piese de Tudor Ciortea, Liana Alexandra, Wilhelm Berger, și pînă la *Preludiu și toccata* de Zeno Vancea (1984), au ilustrat aceasta în modul cel mai elocvent, dovedind totodată că toți cei cinci compozitori, în ciuda apartenenței lor la generații diferite, stăpînesc cu autoritate măiestria componistică atît de specifică pe care o implică folosirea instrumentului cu trei manuale, un pedalier și o infinitate de posibilități de combinare a registrelor.

Lucrarea mai sus citată a lui Alfred Mendelsohn a fost, din acest punct de vedere, deschizătoare de drumuri, căci ea oferă interpretului posibilitatea, folosită din plin de Nicolae Licaret, de a scoate în relief tema B-A-C-H, care circulă de-a lungul întregului triptic, în contextul unor atmosfere din cele mai variate, de la reculegerea, într-o ambianță de mare sobrietate, din *Coral*, pînă la ampla prelucrare polifonică, în accente majestuoase de „organo pleno", din *Fugă*.

Diversitatea de atmosfere caracterizează și *Partita I*, compusă de Tudor Ciortea cu 12 ani mai tîrziu (1974), pe o temă populară românească, prezentată în introducere sub o formă apropiată de aceea a unui coral de Bach. Variațiunile care urmează vădesc apoi inventivitatea compozitorului în a găsi de fiecare dată o nouă învesmîntare armonică și ritmică a temei, cu sublinierea clară a caracterului ei modal.

Consonanțe V de Liana Alexandra, compusă în 1980, continuă un ciclu de piese cu același titlu, pentru un instrumentar divers : patru tromboane (I), clarinet și pian (II), orgă solo (III), clarinet și bandă magnetică (IV). Imaginația coloristică, definitorie pentru creația simfonică a compozitoarei, își găsește și aici o aplicație corespunzătoare, prin valorificarea diferitelor posibilități de registrație ale orgii (inclusiv folosirea simultană a timbrelor cu sonorități extreme, pentru efecte de contrast), cu apariția periodică a unor acorduri consonante, — de unde și denumirea lucrării.

În 1981, Wilhelm Berger adăuga bogatei sale creații concertante pentru diferite instrumente soliste și orchestră o lucrare nouă, *Concerto pentru orgă solo*, în care, după cum rezultă și din titlu, orchestra este absentă. Cu toate acestea, denumirea de *Concerto* apare deplin justificată, atît prin bogăția desfășurării discursului muzical cu valențe concertante, cît și prin folosirea din abundență a capacității orgii de a reda sonoritățile diferitelor instrumente ale orchestrei simfonice, putînd astfel suplini lipsa ansamblului acompaniator. Cu toate că nu s-a interpretat în recital decît partea I a lucrării (*Toccata-Recitativ-Coral*, cu indicația *Maestoso solenne*), a apărut evidentă afinitatea compozitorului cu limbajul specific al orgii, partitura cuprinzînd chiar — fapt cu totul neobișnuit — indicații amănunțite cu privire la folosirea diferitelor registre, în loc de a lăsa registrația la latitudinea interpretului. Cunoașterea în profunzime a stilului și formelor muzicii de orgă a barocului se întrevede aici cu claritate, deși fundalul acesta apare într-o strînsă simbioză cu stilul marilor maeștri ai orgii din secolul XX.

În fine, după *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde*, datînd din 1976, Zeno Vancea s-a întors în 1984 la orgă, compunînd o suită de patru piese *(Preludiu-Toccata-Interludiu-Fugă)*, din care Nicolae Licareț a prezentat primele două. Ca și în celelalte creații ale lui Zeno Vancea din ultimele decenii, invenția melodică este puternic marcată de cromatisme, în timp ce construcția de ansamblu vădește „mîna" unui maestru al contrapunctului. Severitatea stilului merge mînă în mînă cu marile exigențe de tehnică interpretativă, cărora Nicolae Licareț le-a făcut față cu cinste. În general, Licareț începe să se acomodeze tot mai mult cu problemele pe care le ridică orga. Dacă, în ce privește cîntul la claviaturile manualelor, nu apar dificultăți pentru un pianist încercat, în schimb pedalierul și mai ales registrația implică o lungă perioadă de familiarizare, care pare a fi pe punctul de încheiere. În orice caz, Nicolae Licareț a reușit să parcurgă cele cinci lucrări românești cu o precisă scoatere în evidență a stilului caracteristic al fiecăreia, folosind în general registre adecvate și o construcție arhitectonică logică.

Muzică pentru orchestră de cameră

În absența orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", plecată peste hotare, s-a alcătuit, sub emblema aceleiași instituții, o orchestră de cameră ; la pupitru s-a aflat Ludovic Baci, un dirijor care s-a impus multă vreme ca un eminent interpret al creațiilor simfonice și de operă românești, de care se apropie cu un exemplar simț de răspundere, vădind o nedezmințită seriozitate și conștiinciozitate în aprofundarea partiturilor, adeseori prezentate în primă audiție. Așa a fost și la concertul de care ne ocupăm, avînd înscrise în program cinci lucrări de compozitori români din generații diferite, mergînd de la sexagenarul Dumitru Bughici pînă la tînăra Carmen Cârneci, pe care o despart abia cîțiva ani de absolvirea Conservatorului.

Odată cu *In memoriam* — o lucrare recentă, interpretată cu acest prilej în primă audiție bucureșteană — Dumitru Bughici a realizat, mă încumet s-o afirm, una din reușitele majore ale întregii sale creații. Este un triptic dominat de o atmosferă elegiacă, cu rare momente de învolburare, printre care și *Scherzo*-ul secțiunii centrale, întrerupt brusc pe o culminație (în manieră de *Intermezzo interrotto*), pentru a face din nou loc ambianței de meditație nostalgică, de această dată ca un fel de marș funebru, însă lipsit de dramatism, mai degrabă senin, cu o lungă cadență solistică de vioară, pregătind o concluzie *perdendosi*. Totul este foarte expresiv, cu o mare forță de transmitere a sentimentului inspirator.

Următoarea lucrare a programului, *Pastorale bănățene*, face parte din seria *Pastoralelor (transilvane, oltenești*, în pregătire *moldovenești)*, realizată de Doru Popovici în anii din urmă. Ca și celelalte piese ale seriei, este o suită în stil vechi, punînd în valoare sursele bizantine și psaltice care au alimentat și alte creații simfonice ale compozitorului *(Poem bizantin, Simfonia a III-a „bizantina"* etc.), mai ales în primele trei din cele patru părți ale suitei, ingenios și sugestiv orchestrate (solo-uri de vioară cu harpă, zvonuri de clopote etc.). Aluzia folclorică bănățeană apare în piesa finală, tratată cu discreție, într-o ambianță elevată, plină de noblețe, în care răzbat și ecouri ale melosului bizantin.

A urmat *Mica suită transilvană* a tîrgumureșanului Szabó Csaba, o piesă scurtă, în stil rapsodic, bazată pe o succesiune de jocuri populare puternic stilizate, demonstînd o notabilă măiestrie de orchestrator (de remarcat originalul solo de fluier ciobănesc, aducînd o notă de pitoresc prin sonoritatea sa penetrantă, străbătînd peste întreaga orchestră dezlănțuită).

Poemul lui Paul Rogojină introduce de la început o atmosferă de tensiune, de mister, accentuată prin felurite efecte instrumentale (s. ex. tremolo-urile viorilor în flageolete, pe fundalul unor lovituri repetate cu palma pe cutiile de rezonanță ale violoncelelor și contrabașilor). Întreaga lucrare cucerește prin diversitatea coloritului orchestral, dovedind fantezia compozitorului în combinațiile timbrale și ritmice. Deși este hazardat de formulat o judecată după o singură audiție, impresia resimțită a fost aceea a unui colaj de fragmente, a unei succesiuni de momente dintr-o muzică de film, parcă destinate ilustrării unor imagini vizuale.

Carmen Cârneci, mezina compozitorilor programați la acest concert, realizează cu *Divertisment pentru orchestră de coarde* o lucrare minuțios elaborată, cu o desfășurare ingenioasă a conductului melodic, îmbinată cu combinații armonice îndrăznețe, totul într-un limbaj modal și cu o orchestrație trădînd pe discipola, în această materie, a profesorului Aurel Stroe. Cu acest *Divertisment*, Carmen Cârneci face un important pas înainte în direcția conturării unui stil componistic personal.

Muzică vocală și de cameră

Doi din soliștii de prestigiu ai Filarmonicii „George Enescu", mezzosoprana Martha Kessler și baritonul Dan Iordăchescu, au ilustrat, într-una din serile *Decadei*, creația românească pentru voce și pian. Pentru început, Martha Kessler a dat glas bine cunoscutului cîntec în stil doinit al lui Tiberiu Brediceanu, *Mult mă-ntreabă inima*, pentru a parcurge apoi triptic de miniaturi *Destinderi (Ceară, Cearcăn, Toamnă)*, pe versuri de Nicolae Labiș, cu care se încheie *Muzica pentru Bacovia și Labiș* de Anatol Vieru. Sînt lieduri scurte, bazate pe cîte un catren de versuri și legate între ele prin *attacca*, din care răzbate o atmosferă comună de însingurare, de regrete după doruri neîmplinite, subliniată de notele abia picurate ale pianului. Artistă cu un larg evantai de mijloace interpretative, Martha Kessler a știut să confere acestor lieduri expresia muzicală exactă pe care o pretind versurile.

În continuare, Dan Iordăchescu a prezentat liedul *Eu te-am iubit* de Diamandi Gheciu, cu caracter de romanță, subliniindu-i lirismul de elevată inspirație, după care a reluat una din piesele de rezistență ale repertoriului său, balada *Gornistul* de Paul Constantinescu, afirmîndu-se mai degrabă în pasajele de mezza-voce (cu deosebire în strofa finală *Domnita e acum bătrînă)*, decît în cele de forță, în care glasul său a început să prezinte unele vibrații excesive. Aceleași observații sînt valabile și pentru ciclul enescian al *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot*, împărțite între cei doi cîntăreți. Atent, discret, acompaniamentul pianistic al lui Iosif Ion Prunner.

În partea a doua a programului, am audiat *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel în re minor, op. 30* de George Enescu, într-una din interpretările cunoscute din integrala discografică Enescu apărută la centenarul nașterii compozitorului, cu Valentin Gheorghiu — pian, Ștefan Gheorghiu — vioară, Valeriu Pitulac — violă și Aurel Niculescu — violoncel. Din nou, Valentin Gheorghiu și-a afirmat propensiunea pentru creația camerală eminesciană, pe care o cultivă de multă vreme cu perseverență, alături de Ștefan Gheorghiu, participînd la prezentarea în public sau prin disc a majorității lucrărilor Maestrului care folosesc pianul și vioara. Ca un adevărat „primus inter pares", el a fost „spiritus rector" al grupului de interpreți, contribuind activ la evocarea subtilă a stării doinite din primele două părți și ob-

ținînd de la partenerii săi o interpretare pe măsură (admirabil, solo-ul de violoncel al lui Aurel Niculescu în partea a II-a, *Andante pensieroso ed espresivo*), dar știind totodată să-i antreneze, în finalul *Con moto, moderato*, în vîrtejul unor jocuri populare pline de dinamism, deși puternic transfigurate și esențializate. A fost unul din momentele de ținută remarcabilă ale *Decadei creației originale*.

Edgar ELIAN

Panoramic XX

Recital de violoncel Marcel Spinei

Mărturisesc că am așteptat recitalul lui Marcel Spinei cu un interes deosebit, interes motivat atît de evoluțiile anterioare ale tînărului muzician, cît și de atractiva alcătuire a programului său din seara zilei de 7 noiembrie 1984.

Pe Marcel Spinei l-am cunoscut în dublă ipostază — aceea de interpret și, de cîtva timp încoace, de compozitor. În ambele situații îmi pare a fi o fericită îmbinare de talent, seriozitate, dăruire, inteligență și sensibilitate.

În ceea ce privește componența programului său, îl consider ca fiind cel mai interesant program de recital din actuala stagiune (pînă în prezent !), reunind cele mai caracteristice direcții ale componisticii românești din ultimii ani. Meritul deosebit al lui Marcel Spinei constă nu numai în pertinența sa privitoare la repertoriul contemporan, ci și în capacitatea de selecție, presupunînd puternice motivații de valoare.

Am apreciat rafinata învesmîntare în isoane a melopeei lui Filothei și inspirata atmosferă meditativă creată acestei muzici simple și frumoase (pentru care Marcel Spinei are o înclinație aparte, recognoscibilă și-n două din lucrările sale proprii : *„Monade"* pentru pian și *„Remember Enescu"* — pentru violoncel).

Sonata *„Remember Enescu"* pe care am mai ascultat-o în cadrul unui concert-dezbatere în Studioul 8 al Radio-televiziunii, mi-a confirmat un compozitor de certă valoare, care realizează aici o muzică lirică, cu acumulări — tensionări și rarefieri, cu un deosebit simț al proporțiilor și cu o savoare coloristic-timbrală remarcabilă. Ca și lucrarea *„Monade"* pentru pian (prezentată la sfîrșitul lunii septembrie 1984 într-un concert în aceeași sală), Sonata *„Remember Enescu"* este o reușită, certificînd un compozitor autentic, îmbinînd talentul cu meșteșugul și cunoașterea profundă a resurselor instrumentale.

În *„Duplum"* pentru cello, pian și synthesizer de Ștefan Niculescu, Marcel Spinei s-a bucurat de colaborarea compozitorului la pian și synthesizer, împreună realizînd o foarte izbutită rezolvare interpretativă a amestecului de logică și farmec atît de specific creației lui Ștefan Niculescu.

Lucrarea lui Octavian Nemescu *„Combinații in cercuri"* — varianta pentru cello, percuție și bandă magnetică ridică alte probleme interpretative (în plus !) : urmărirea și raportarea la evenimentele muzicale existente pe bandă, realizarea coeziunii dintre cele trei straturi cu evoluții paralele dar cu viteze de evoluție diferite — cel al planului permanent de fond, în nuanță minimă, cel al imploziilor solistice (și nu numai) și stratul-tampon, cu evoluții spre consonanțe (armonicele naturale ale lui do diez). Realizarea interpretativă a lui Marcel Spinei și a Sandei Spinei (percuție — de o anumită factură coloristică) au dovedit încă o dată intuiția, sensibilitatea și inteligența puse în sprijinul pasiunii și dăruirii de a împlini faptul artistic autentic. O remarcă specială pentru banda compozitorului Octavian Nemescu — de o frumusețe și o forță expresivă cu totul aparte.

Marcel Spinei a condus cu siguranță discursul muzical sensibil, liric, rafinat, izvorît parcă dintr-un singur flux sonor, al *„Monodiei"* lui Nicolae Coman.

Interpretarea *Sonatei* lui Wilhelm Berger este o piatră de încercare pentru un violoncelist. Marcel Spinei ne-a oferit varianta sa, care pune în valoare în mod deosebit puterea de expresie a acestei muzici plină de sensuri, cu motivația acută a fiecărui sunet. Interpretul a condus cu fermitate discursul muzical tensionat, cu acumulări firești evolutive, cu secțiunile echilibrate de un remarcabil simț al proporțiilor (atît de caracteristic maestrului Berger).

Lucrarea lui Nicolae Brînduș *„Solilocviu"* pentru cello, synthesizer și bandă magnetică (din ciclul „Phtora" — ciclu ce circumscrie una din interesantele direcții de investigare ale compozitorului asupra raportului dintre actul de creație propriu-zisă și creativitatea în actul de interpretare muzicală) solicită un interpret-muzician complex, cu imaginație sonoră deosebită, cu pertinență la sugestiile benzii, cu o tehnică și un rafinament instrumental și timbral remarcabile, care să-i permită o mobilitate de adaptare și de soluții. Interpretul își stabilește, pe baza sugestiilor oferite de bandă (fascinantă banda lui Nicolae Brînduș !) propriile sale coduri, după care alcătuiește un discurs muzical motivat, integrat, dar cu farmecul său inedit, cu contribuția personalității sale. Astfel, fiecare variantă de interpretare reprezintă o nouă variantă a lucrării (autorul propunîndu-și să le suprapună treptat, peste banda inițială).

Ținînd seama de toate acestea, lucrarea lui Nicolae Brînduș reprezintă o probă definitorie de maturitate a interpreților, trecută cu ingeniozitate și imaginație de Marcel și Sanda Spinei.

În ultima lucrare din recital, *„Preludiu pentru cello, synthesizer, percuție și bandă magnetică"* de Aurel Stroe, Marcel și Sanda Spinei conturează, cu sensibilitate și rafinament, un discurs muzical diatonic, repetitiv, avînd la bază o structură prepentatonică pe *re* (un aspect al frumosului, obținut din maximă economie și simplicitate) urmat de efectele de tulnic ale armonicelor naturale *(sol)* pe bandă de magnetofon. O apreciere deosebită pentru aportul interpretativ al Sandei Spinei (synthesizer și percuție) și pentru efectele muzicale și de lumini realizate de ing. Emanuel Grigorescu.

Toate cele spuse pe parcurs îndreptățesc opinia că recitalul lui Marcel Spinei reprezintă un moment de vîrf în evoluția sa și un punct de referință pentru concepera și realizarea unui recital de muzică românească.

Doina ROTARU

Recital de vioară Ion Marius Lăcraru

În ultimii patru ani, numele violonistului Ion Marius Lăcraru a apărut din ce în ce mai des pe afișele muzicale, fie acestea anunțuri de concert sau propuneri de recital. În urma fiecărei evoluții cronicarii de specialitate s-au grăbit să consemneze certele sale calități interpretative, subliniind cu precădere subtilitatea redării muzicale, disponibilitățile tehnice deosebite, acuratețea redării partiturii și, mai cu seamă acel inefabil „ceva" ce face ca, la fiecare interpretare, aceeași lucrare — dacă este modelată de o adevărată personalitate creatoare — să sune mereu altfel.

Ion Marius Lăcraru are incluse în repertoriul său pagini din literatura violonistică aparținînd celor mai diverse epoci. Dar, încă de la primele sale apariții pe podiumul de concert, programele sale s-au remarcat printr-o atenție deosebită acordată creației românești. N-am fost surprinși deci de faptul că ultimul său recital (6 noiembrie 1984) a propus o seară de muzică românească. Am fost surprinși în schimb, atît de mențiunea de p.a. din dreptul fiecărui titlu cît și de calitatea excepțională a execuției

(fapt recunoscut de fiecare dintre autorii cîntați).

Întotdeauna noțiunea de „primă audiție" încarcă umerii interpretului cu un plus de răspundere. A da viață unei pagini ce n-a trăit pînă acum decît în imaginația autorului ei... A suprapune varianta ta, obligatoriu personală, peste varianta autorului, inerent subiectivă în așa fel încît cele două viziuni să coincidă, în esență... Aici reușita violonistului Ion Marius Lăcraru este desăvîrșită. „Violonistul Ion Marius Lăcraru a fost pentru mine o plăcută surpriză. Alături de pianista Raluca Ioana Gander el a pregătit îndelung un recital dificil de creație românească în primă audiție. Rezultatul său a fost un exemplu de respect față de litera și spiritul textului, de înțelegere a stilului fiecărei partituri în parte. Numai interpretată astfel muzica cea mai nouă poate convinge" (Ștefan Niculescu).

Lucrarea *Echos II* pentru vioară și sintetizor de Ștefan Niculescu se articulează logic unei pagini precedente, *Echos I* pentru vioară solo. Sintetizorul vine să alăture instrumentului solist două, trei sau chiar patru voci într-o subtilă polifonie. Sunetul prelucrat vizează totuși, la originile sale, sonorițățile de țambal realizîndu-se astfel un arc peste timp între instrumentul românesc tradițional și sintetizorul de cea mai acută actualitate. *Sonata pentru vioară și pian* de Marina Vlad, avînd la bază forma clasică de sonată, folosește ca material sonor toate cele 12 sunete, fără o organizare severă, dinainte stabilită, ci conform necesităților de creere a unor stări de tensiune și relaxare, stări ce se succed alternativ pe parcursul piesei. Cele *Trei dansuri vechi pentru vioară și pian* de Ede Terényi sînt imaginate pe elemente folclorice și de creație muzicală cultă din secolul al XVII-lea, urmînd o cale ce a ajuns a-l defini și singulariza oarecum pe autor, în peisajul muzical românesc al ultimilor ani (*Simfonia Bakfark*, cele șase concerte instrumentale din ciclul *Vivaldiana* etc.). Piesa *Configurații* de Ulpiu Vlad, pentru violină, pian și bandă magnetică, face parte din ciclul cameral-vocal-simfonic *Mozaic*. Acest ciclu cuprinde 24 de piese ce pot fi interpretate — prin alăturare — într-un foarte mare număr de variante. Principiul ce stă la baza acestei lucrări este cel al formei deschise a cîntecului popular românesc, formă se oferă interpreților posibilitatea de a participa direct la actul de creație. Sonata pentru vioară și bandă ce poartă titlul *Multiversum* este ultima lucrare compusă de către Liviu Dandara și datată 1983. Sonata — forma se articulează clar prin înrudirile tematice dintre părțile componente — propune o inspirată și ingenioasă modalitate de obținere a unor efecte de eterofonie (trimiterea la practici ancestrale de cîntare în grup din folclorul românesc este evidentă), oferind, de asemenea, instrumentului, numeroase variante.

Patru dintre cele cinci lucrări incluse în program au fost interpretate pe dinafară, excepțională realizare ce recomandă artistul profesionist de mare ținută care este Ion Marius Lăcraru, dat fiind că „altfel poți să formulezi ideile dacă știi textul pe dinafară. Prin memorare, expresivitatea crește enorm. Interpretul se identifică pe deplin cu textul partiturii, adăugînd, pe lîngă redarea fidelă, chiar o intenție... componistică, în recreerea acestui text. Sub acest aspect Ion Marius Lăcraru este interpretul ideal!" (Ede Terényi). Într-adevăr, aici este marea putere a interpretului. Nimic nu este lăsat la întîmplare, totul este în profunzime cercetat, analizat, descompus și recombinat după o logică perfectă. Nici o frază nu este lăsată goală de conținut, fiecare sunet emis este „încărcat" și plasat într-un context logico-sonor de o construcție fără fisură. „Înainte sau dincolo de toate Ion Marius Lăcraru este un muzician care știe că vioara este un... instrument necesar dar nu suficient întru redarea partiturii..." (Liviu Dandara). Pianista Ioana Raluca Gander i-a fost ca în toate recitalurile camerale de pînă acum — un partener de valoare instrumentală egală și un colaborator perfect în construcția sonorităților, în „profunzimea înțelegerii fenomenului muzical contemporan, a muzicii românești, în special căreia i-au dat viață cu mult har, prospețime și naturalețe" (Ulpiu Vlad). Am asistat deci în seara zilei de 6 noiembrie la „o seară de muzică ce a constituit, pentru melomanii prezenți, o adevărată *seară-eveniment!*" (Marina Vlad)

Cristina SÂRBU

Tineri compozitori

La „Tribuna tinerilor compozitori" am ascultat — fie în primă audiție, fie în reluare — cîteva din certitudinile creației tinere românești, conturînd perspectiva novatoare pe care o adaugă aceasta peisajului muzicii noastre actuale.

„Pădurencele" de Maia Ciobanu, interpretate la nai de Cornel Pană, reprezintă o lucrare fără mari pretenții, scurtă, economică, dar de o sugestivitate seducătoare și bine implantată în sonorițățile inedite — pentru muzica cultă — a instrumentului popular. Fluiditatea liniei melodice „rimează", eficient, cu posibilitățile native ale instrumentului.

Cvartetul de coarde nr. 3 de Doina Rotaru (cîntat de violoniștii Sergiu și Valentin Năstase, Marius Ungureanu la violă și Anca Vartolomei la violoncel) este o probă a maturității la care a ajuns compozitoarea. Explorarea universului complex care este cvartetul de coarde, devenită pentru Doina Rotaru o preocupare (aproape) constantă, eludează zona vocabularului în favoarea strategiei sintagmatice. Limbajul folosit nu este, de cele mai multe ori, în consonanță cu ultimele investigații ale sonorităților virtuale ale corzilor, dar construcția solidă, renunțînd la gestul retoric (mișcările sînt minime, dar cumpănite) face din compoziția Doinei Rotaru o muzică originală și valoroasă.

Exploziv în viziune componistică, dar și în transformarea ei concretă, Șerban Nichifor dovedește — în ale sale *„Dyonissii"* (cîntate de Ion Nedelciu la clarinet și Liliana Nedelciu la pian) — frenezia exprimării spontane, directe ce vrea adeziunea imediată a ascultătorului. Chiar dacă recunoaștem sugestiile *Concertului de clarinet* al lui Stroe (în convertirea unei dezordini inițiale în armonii preponderent pentatonale în final), talentul lui Șerban Nichifor convinge prin mobilitate și naturalețe.

Liviu Dănceanu anvizajează un proiect ambițios în al său *„Arhaeus"* (la vioară, Irina Cufis); combinarea cu sunetele sintetizorului (interesantă, deși lunecînd uneori spre zonele facile ale sonorităților din muzica ușoară), pe fondul recitării (Dorel Vișan) unor texte poetico-filozofice ce se autonomizează uneori, produce efectul compozit al unei lucrări ce se caută pe sine. *„Arhaeus"* sugerează, totuși, existența unui plan mai înalt, unde Liviu Dănceanu urmărește creativitatea latentă a actului sonor surprins *in statu nascendi*.

Valentin Petculescu este un compozitor de certă sorginte impresionistă, căutător al sonorităților subtile, evanescente, aflate la granița dintre sunet și tăcere. *„Peisajele"* pentru flaut, violoncel și pian (Geta Papuc, Anca Vartolomei și Adrian Tomescu) conțin parfumurile exprimării în semitonuri, ce lasă visător pe ascultătorul prea grăbit, poate, să caute soliditatea limbajului sonor.

În sfîrșit, *Cvartetul* — în primă audiție — de Adrian Iorgulescu (aceeași formație ca și la lucrarea Doinei Rotaru) schimbă — momentan — ideile pe care le avem despre acest foarte serios și inteligent compozitor. Lumea arhaică a intonațiilor folclorice și bizantine este desfăcută în microstructuri și reasamblată, după savante și controlate legi de compoziție. O perspectivă generativistă plutește asupra *Cvartetului* lui Iorgulescu, implicînd depășirea viziunii - aproa-

pe integral - structuraliste din lucrările anterioare ale compozitorului.

Interpreții serii au fost și ei reprezentanții tinerei generații, nume afirmate pentru valoarea artei lor și pentru dăruirea față de muzica românească contemporană.

Fred POPOVICI

Speranțe interpretative

Interesante sînt întotdeauna întîlnirile între creația românească modernă și contemporană și cele mai tinere speranțe ale artei interpretative românești. Cu prilejul „Decadei creației originale", în 2 noiembrie sala Studio a Filarmonicii bucureștene a găzduit o asemenea manifestare — prilej pentru cîteva concluzii pe marginea unuia dintre aspectele de importanță majoră ale vieții noastre muzicale.

Cîteva mențiuni critice sînt însă indispensabile, cu atît mai mult cu cît, de pildă, în interpretarea dată de violonista Doina Fodor (la pian Adrian Tomescu) părții întîi din *Sonata I* de George Enescu, interpretare sensibilă și inteligentă totodată sau de violonista Anca Rațiu și pianista Cristina Popescu-Stănești — remarcabil ansamblu în ceea ce privește sincronizarea și înțelegerea dificilelor momente ale părții întîi din *Sonata a II-a* de George Enescu — am putut distinge reale prezențe muzicale, necesitînd o încurajare promptă și eficientă. În aceeași notă pozitivă trebuie înscrise evoluțiile lui Bogdan Cristinoiu (la pian, Marcela Nistor) într-o transcripție interesantă pentru marimbafon a *Serenadei* lui Mircea Chiriac și a violonistei Silvia Simionescu, instrumentistă cu ton curat, cald, interpretînd, alături de Mariana Roșu-Niculescu, *Impromptu concertant* de George Enescu. Violoncelistul Valeriu Popovici (la pian Adrian Tomescu) a oferit o sensibilă variantă a *Pastoralei* de Vasile Jianu, cu un ton cald, frumos, un vibrato expresiv, dincolo de cîteva inexactități de intonație, firești dacă ne gîndim la vîrsta interpretului. Tînăra pianistă Viorela Ciucur, în paginile semnate de Remus Georgescu — *Interludiu și Toccata* — a dovedit că posedă remarcabile calități instrumentale: tehnică pianistică și înțelegere a sensurilor muzicale, aplomb interpretativ și sensibilitate, o interesantă maturitate în gîndire. Remarcabil este asadar faptul că elevii liceelor de muzică se apleacă cu interes real asupra partiturilor românești. Locul prioritar deținut aici de creația enesciană nu este întîmplător. Se demonstrează totodată unele lacune repertoriale (sau întreruperi pe lanțul compozitor-editor-profesor-elev). Fără a cădea într-un nefertil negativism, trebuie să spunem că, din acest punct de vedere, situația este deopotrivă îmbucurătoare și îngrijorătoare: interesul pentru muzica originală există și este cultivat, canalizarea lui făcîndu-se însă, din păcate, de multe ori (nu mă refer aici, bineînțeles, la paginile enesciene) la voia întîmplării.

Valențe ale interpretării studențești

În 9 noiembrie, sala Studio a Filarmonicii bucureștene a găzduit o altă interesantă manifestare muzicală susținută, de data aceasta, de studenți ai Conservatorului bucureștean, avînd în program în exclusivitate lucrări de compozitori români. Bineînțeles, în Conservatoare altul este nivelul interpretativ la fel cum altele sînt pretențiile și chiar calitatea lucrărilor programate. Ne-a demonstrat-o violonistul Emil Stegar (la pian Viorica Rădoi) în *Cîntec sub stele* de Alexandru Pașcanu și *Sonatina* de Mircea Chiriac și îndeosebi remarcabilul contrabasist Ovidiu Bădilă în *Odă* de Carmen Petra Basacopol și *Preludiu, Toccata, Melopee* și *Scherzo* de Dumitru Bughici, lucrări punîndu-i acestuia în evidență resurse interpretative remarcabile: tehnică instrumentală, sensibilitate, cultură a stilurilor muzicale, prezență de spirit chiar. *Egloga* de Stan Golestan și *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah ne-au fost oferite de clarinetistul Dan Avramovici (la pian Veronica Rusescu), a doua lucrare cu o interesantă cultivare a efectelor și particularităților proprii muzicii contemporane. *Doina* de Pascal Bentoiu, *Lacul* de Florica Dimitriu, *Mi-e dragă stema țării mele* de Sergiu Sarchizov s-au bucurat de redarea unui dintre talentații cîntăreți ai clasei de canto de la Conservator: basul Alexandru Moisuc (la pian Doina Micu), tînăr de real talent, cu splendide însușiri, însă lipsindu-i parcă, cîteodată, vivacitatea cerută de unele partituri contemporane.

Dacă facem o comparație între cele două concerte susținute în sala Studio, la interval de o săptămînă, vom sublinia apăsat calitatea organizării în cazul celui de-al doilea concert (într-adevăr nu este prea plăcut să asculți numai fragmente dintr-o lucrare). În ceea ce privește interpretarea, intensitatea interesului se regăsea în virtuțile tălmăcirilor, probînd din nou valoarea școlii interpretative românești.

Viorel CREȚU

Manifestări omagiale la conservatorul bucureștean

Luna noiembrie s-a caracterizat printr-o îmbogățire substanțială a activității artistice desfășurate în cunoscutul institut de învățămînt superior artistic care este Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Faptul este explicabil dacă ne gîndim la modul sărbătoresc cu care întreaga țară a întîmpinat Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de importanță majoră în evoluția României Socialiste. Alături de celelalte instituții artistice, Conservatorul bucureștean a arătat că știe să omagieze un moment atît de semnificativ în istoria noastră contemporană și lucrul acesta l-a realizat printr-o suită de manifestări artistice, pe măsura prestigiului pe care și l-a cîștigat de-a lungul anilor.

Tradiționala „Întîlnire profesională" cu dirijorii de cor din capitală și-a propus drept temă de dezbatere „Valențele educative ale cîntecului patriotic-revoluționar contemporan", temă de mare actualitate care a suscitat un mare interes în rîndul participanților. Prezența compozitorului Laurențiu Profeta și a prof. univ. Petre Crăciun (în calitate de conferențiari) precum și a formațiilor corale ale Școlii militare de muzică (dirijor Ioan Golcea), ale C.C.A. (corul de ofițerifemei condus de lect. univ. Silvia Secrieriu), Juventus Carmen (dirijat de Valentin Gruescu) și Regionala C.F.R. București (dirijor Traian Buhlea) a asigurat nivelul corespunzător pentru desfășurarea acestei remarcabile manifestări. Au fost interpretate lucrări aparținînd genului patriotic, purtînd semnăturile de marcă ale unor reprezentanți de seamă ai compoziției românești precum ar fi Vinicius Grefiens, Doru Popovici, Gh. Bazavan, Laurențiu Profeta, Florin Comișel, Radu Șerban, V. Vasilache jr., T. Popa, St. Andronic, Gh. Cojocaru, I. Mitu. Piesele audiate au demonstrat perenitatea genului, multitudinea orientărilor stilistice pe fondul general al unei muzici puternic ancorate într-o problematică majoră a existenței noastre contemporane: atașamentul față de nobilele idei de pace, țară și partid.

Interpretările oferite au fost la înălțime, atît formațiile corale cît și dirijorii lor impunîndu-se printr-o ținută muzicală corespunzătoare; s-au remarcat siguranța gestică a lui Ioan Golcea, sensibilitatea lui Valentin Gruescu (recepționată corespunzător de ansamblul său), precizia intențiilor dirijorale ale Silviei Secrieriu (care a găsit ecoul necesar în ansamblul feminin al C.C.A.) și amploarea sonoră a unui

cor muncitoresc cu tradiție — am numit Regionala C.F.R. — ansamblu condus cu siguranță și competență de acest devotat animator al vieții corale care este Traian Buhlea.

Un alt eveniment cultural găzduit de Conservatorul „C. Porumbescu" în perioada premergătoare Congresului al XIII-lea al Partidului, a fost fără îndoială cea de-a XVII-a Conferință națională a cercurilor științifice studențești. În amplul proces de cercetare și de activitate artistică desfășurat în ultimii ani de studenții institutelor de artă, manifestările științifice și artistice periodice constituie un stimulent permanent al tinerei generații în afirmarea unor autentice talente.

Actuala sesiune științifică a prilejuit confruntarea celor mai valoroase lucrări de muzicologie și creații ale studenților celor trei Conservatoare (București, Cluj-Napoca, Iași), realizate în cadrul cercurilor științifice. Lucrările prezentate pe parcursul acestor zile bogate în schimburi de idei au însemnat pentru tinerii artiști o experiență utilă, un imbold pentru creație. Așadar, o asemenea întîlnire a permis studenților să cunoască realizările colegilor lor, să fie la curent cu formele noi pe care arta muzicală le îmbracă în anii de studiu.

Cele 32 de comunicări „au instituit un forum al ideilor contemporane despre muzică, dovedind că există și se dezvoltă o generație în plină efervescență creatoare", după cum remarca prof. univ. Octavian Lazăr Cosma. Dezbaterile ce s-au purtat pe parcursul a două zile (16, 17 nov.) au demonstrat pe deplin adeziunea tinerilor muzicologi la o tematică strîns legată de muzica românească, o tematică inedită, care confirmă trăinicia școlii românești contemporane de muzicologie. Comunicările au fost deosebit de interesante prin diversitatea temelor abordate — pornind de la folclor, trecînd prin muzica universală, cea românească, bizantină, muzica de jazz și film — prin originalitatea punctelor de vedere și puterea lor de sinteză. S-au observat și modalități diferite de analiză, apelîndu-se atît la procedeele clasice cît și la cele moderne, de analiză matematică.

O privire de ansamblu asupra sesiunii științifice din acest an reliefează gama variată de preocupări în cercetarea tinerilor muzicologi, accentul punîndu-se pe tematica românească. Interesante ni s-au părut analizele privitoare la lucrările lui Gh. Dumitrescu (Drama populară muzicală „Răscoala"), W. Berger(aspecte de stil și limbaj în creația de cameră și simfonică) și I. Dumitrescu (Modelul folcloric — coordonată definitorie a creației sale). Originale ca investigație ne-au apărut în special comunicările referitoare la „Repertoriul de toacă, în Moldova", „Permanențe ale hermeneuticii în istoria cercetărilor muzicologice", „Calcularea entropiei și redundanței ca metodă de analiză muzicală". Nu au lipsit din preocupările studenților nici aspectele de bizantinologie — „Aspecte ale românirii cîntărilor bizantine așa cum reies dintr-un manuscris psaltic ieșean" — precum și probleme de sintaxă și limbaj muzical, unele referitoare la activitatea celor mai tineri compozitori — „Repere evolutive în creația tinerilor compozitori", „Dimensiuni stilistice în muzica românească contemporană", „Cantata în creația contemporană românească". Din simpla citare a temelor de mai sus, se relevă bogăția de conținut și un limbaj solid construit, ce demonstrează încă odată maturizarea profesională a studenților muzicologi, constituind astfel dominanta întregului simpozion.

Din multitudinea lucrărilor prezentate am reținut în mod deosebit contribuțiile aduse de studentele : Anca Romeci, Constanța Cristescu, Monica Cengher, Roxandra Tăbăcaru, Cristina Todea, Corina Iosif.

În ciuda diversității au existat și unele prezentări stereotipe, lipsite de fantezie și îndrăzneală, redactate într-un limbaj confuz, ce nu au depășit modesta formă a unui simplu referat de catedră.

În cele 60 de lucrări expuse în a doua subsecție — Creație muzicală — discipolii claselor de compoziție au demonstrat talente cu multiple disponibilități, neînchistate, deschise și receptive unei largi arii de cuprindere stilistice și estetice. Tehnica solidă, meșteșugul muzical bine însușit pe parcursul anilor de studii i-au condus în final la abordarea temerară a tuturor formelor și genurilor muzicale, de la sonată la opera pentru copii, de la muzica corală la miniatura instrumentală și vocal-instrumentală, apoi la muzica camerală și la creațiile aparținînd genului simfonic și lirico-dramatic. În lucrările audiate se poate semnala un interes aparte pentru construcții de limbaj ce au la bază elemente modale, structurate fie într-o scriitură de tip omofon, fie polifonic. Această direcție principală nu a exclus și căutările în alte domenii de limbaj, cum ar fi atonalismul sau tonalismul de tip neoclasic. Observăm și eforturile făcute în investigarea unor surse sonore noi, în acest sens remarcîndu-se interesantele încercări din domeniul muzicii electronice.

Dintre piesele apreciate atît de juriu cît și de public, s-au desprins compozițiile lui Radu Bacalu, miniaturile pentru pian de Carmen Stoicescu, sonatele semnate de Adrian Nichiteanu, Ioan Dobrinescu, Leonard Dumitriu, Cristian Romila, *Cantata pentru mezzosoprană, cor și orchestră de cameră* de Ana Maria Avram și opera *Alice în țara minunilor* a absolventei Claudia Daniela Nacu.

Se impune o atenție sporită față de formele vocale — în special în creația corală cu fond patriotic — precum și în piesele miniaturale instrumentale destinate corzilor sau suflătorilor.

Actuala Conferință națională a cercurilor științifice studențești a reprezentat indiscutabil un eveniment științific și artistic de un interes major, pentru stimularea imaginației creatoare a tinerilor muzicieni, relevînd totodată înaltul profesionalism, maturitatea gîndirii și concepției, ceea ce semnifică și un succes al pedagogiei românești contemporane.

Pe linia manifestărilor de certă reușită găzduite de Conservatorul bucureștean și desfășurate în paralel cu lucrările sesiunii științifice, se înscriu recitalurile de muzică vocal-instrumentală și camerală.

De remarcat faptul că tinerii interpreți au abordat un repertoriu axat în exclusivitate pe muzica românească (clasică și contemporană). Astfel, în Recitalul de muzică românească pentru pian, studenții Olga Bolocan, Viniciu Moroianu, Corina Ilieș, Sandu Constantin și alții, ne-au propus spre audiere pagini muzicale intrate în circuitul valoric, semnate de G. Enescu, M. Jora, T. Ciortea, C. Silvestri, N. Brînduș și N. Coman.

Un alt eveniment artistic marcant l-a constituit concertul desfășurat sub egida Catedrei de muzică de cameră. O impresie de ordin general a fost aceea a seriozității profesionale cu care au fost abordate piesele din program, iar virtuozitatea și omogenitatea fiecărui ansamblu în parte a impresionat plăcut. Am ascultat în primă audiție *Piesa de concert pentru instrumente de percuție* a lui Mihnea Brumariu în care s-a evidențiat Emil Oprea, apoi *Sonatina pentru vioară și pian* de Tiberiu Olah în tălmăcirea Luminiței Petre și a Olgăi Bolocan și *Trio*-ul de Carmen Petra Basacopol interpretat de Adriana Iliescu (vioară), Delia Savițchi (violoncel) și Dolores Chelariu (pian). În partea a II-a a recitalului, Orchestra de cameră „Concerto" dirijată de Dorel Pașcu-Rădulescu, ne-a supus atenției reușitele partituri semnate de Constantin Simionescu — *„Ecourile Datinei"* și cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri. Am reținut în chip deosebit omogenitatea perfectă a ansamblului, cît și distinsa sensibilitate muzicală a conducătorului lui.

„Cîntăm partidul și țara" — astfel se intitulează concertul vocal de muzică românească prezentat la finele sesiunii științifice de către studenții Conservatorului bucureștean, sub îndrumarea prof. univ. Arta Florescu și în regia conf. univ. A. I. Arbore. Paginile muzicale au aparținut unor binecunoscuți compozi-

tori de muzică ușoară, tinerii cîntăreți făcînd și în acest gen dovada stăpînirii unui stil modern de interpretare.

Iată deci o suită de manifestări artistice cu care Conservatorul bucureștean, muzicienii săi, au întîmpinat și omagiat momentul cu semnificații majore din istoria de astăzi a patriei care este Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român.

Dana SPĂTARU
Dan BUCIU

Spectacol omagial la întreprinderea de utilaj chimic „Grivița Roșie"

Participăm, adesea, la manifestări muzicale de o mare diversitate de genuri și părăsind sala de concerte sau spectacole încercăm sentimentul înnobilării spirituale. Înțelegem, în asemenea momente, cît de necesară este pentru sufletele noastre muzica, simțim efectul ei tonic, apreciem puterea acestei arte — cu limbajul ei universal — de a mobiliza energiile noastre spre realizarea unor creații materiale și spirituale demne de aprecieri deosebite.

Am trăit, în ultimele săptămîni, din nou bucuria unei asemenea deschideri a muzicii spre orizonturile de frumos, participînd la întîlnirea organizată, la clubul Întreprinderii de utilaj chimic „Grivița Roșie", de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București cu oameni ai muncii care activează în acest important obiectiv industrial al Capitalei. În vizita lor de documentare compozitorii și muzicologii Constantin Arvinte, Ion Chioreanu, Ion Cristinoiu, Vasile Donose, George Draga, Emil Lerescu, Sorin Lerescu, Zaharia Popescu, Vasile Tomescu, Paul Urmuzescu, au fost conduși de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului bucureștean. Oaspeților le-au fost prezentate, de tovarășul Mihai Popa — directorul întreprinderii și tovarășul Nicolae Florea — președintele Comitetuiui sindicatului, realizările de prestigiu ale oamenilor muncii de la Întreprinderea de utilaj chimic „Grivița Roșie", cu entuziasm revoluționar și pasiune pentru transpunerea în fapte de muncă a importantelor indicații date de secretarul general al Partidului — tovarășul Nicolae Ceaușescu — cu ocazia vizitelor de lucru pe care le-a efectuat pe puternica platformă industrială bucureșteană. Era, deci, firesc să se ofere acestui colectiv de muncă fruntaș un program muzical la înălțimea marilor sale realizări economice. Un asemenea deziderat artistic a fost împlinit, cu mare succes, de spectacolul — cu genericul „Cîntăm partidul și țara" — susținut de cîțiva studenți ai catedrei de canto de la Conservatorul bucureștean : Iulia Astanei, Angela Burlacu, Ruxandra Donose, Mioara Manea, Florența Marinescu, Cristina Măgureanu, Gladiola Nițulescu, Liliana Văduva, Alexandru Badea, Alexandru Moisuc, Nicolae Raiciu. Pregătirea muzicală a tinerilor artiști a fost asigurată de prof. univ. Arta Florescu. Regia spectacolului a fost semnată de conf. univ. Anghel Ionescu Arbore. Acompaniamentul pianistic a fost susținut de lector univ. Doina Micu. În deschiderea concertului muzicologul Nicolae Călinoiu a rostit un cuvînt de salut din partea delegației de muzicieni prezenți la întîlnire.

Mărturisind, prin căldura aplauzelor admirația pentru spectacolul prezentat, în care au figurat partituri semnate de compozitorii Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Gherase Dendrino, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Sergiu Sarchizov, Cornel Trăilescu, Paul Urmuzescu, cei prezenți în sală și-au exprimat dorința de a continua un asemenea dialog artistic viu cu exponenți ai artei muzicale profesioniste. Dorința publicului, dorința celor cărora le este destinată, în ultimă instanță, opera de artă este unul dintre elementele care vor stimula și pe mai departe pasiunea muzicienilor, convingerea lor de a se pregăti în scopul servirii înaltelor idealuri etice și estetice pe care nu odată le-am aflat reflectate, cu clarviziune, cu profunzime de gîndire, în importante documente ale partidului nostru.

Rodica SAVA

Crizantema de aur

Festivalul anual „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște și-a fixat de vreo două decenii caracterul propriu în rîndul numeroaselor manifestări muzicale, cu profil de concurs, din țara noastră. Recenta ediție, desfășurată între 29 noiembrie și 1 decembrie 1984, a urmărit, pe lîngă prezentarea de prime audiții, recitaluri și momente lirice sau umoristice — în vederea unei cît mai mari varietăți a celor trei seri —, promovarea artiștilor amatori capabili să transmită ascultătorilor lirismul direct, suflul poetic al romanței. Au fost reținuți din candidații care au prezentat cele mai evidente semne de vocație, în faza preselecției, douăzeci și doi de cultivatori ai genului propuși de douăsprezece județe. Interesul lor pentru cîntecul liric justifică îndreptățirea de a fi a frumosului festival tîrgoviștean, care a dobîndit merite evidente și și-a făurit o tradiție. Ceea ce am reținut îndeosebi din actuala ediție a fost sentimentul gravității, al responsabilității artistice demonstrat de concurenții amatori, fiecare avîndu-și profilul și mica personalitate proprie.

Romanța, ca gen al muzicii de largă răspîndire, e capabilă să stimuleze simțirea și imaginația. Cu nuanța ei de familiaritate, a cîștigat de peste un secol dreptul de a figura în preferințele publicului, poate fiindcă e strîns legată de ritualul cotidian al vieții și simțirii noastre. Fără a fi străină de retorism și patetism, romanța prilejuiește — în creațiile izbutite — reflexiunea și vibrația afectivă. Este ceea ce s-a remarcat atît în interpretarea concurenților propuși la palmares, cît și în primele audiții prezentate de-a lungul celor trei seri de festival.

După selecția făcută de juriu, cu consensul publicului din sală, marele premiu „Crizantema de aur" i s-a atribuit Serinei Balla (județul Bihor), atît pentru filtrarea elegiacă a romanțelor interpretate, cît și pentru glasul frumos, inteligent folosit. Premiul I a revenit concurenților Ecaterina Țuțu (județul Dîmbovița) și lui Dănuț Găvăgină (județul Timiș), Premiul II Niculinei Merceanu (București), iar Premiul III Mirelei Spînu (județul Iași) și lui Adrian Alecu (județul Dîmbovița). Premiul Uniunii Tineretului Comunist i s-a decernat concurentei Carmen Antal (județul Harghita), al Consiliului sindicatelor Steluței Mărunțelu (București), al Consiliului județean al sindicatelor Zinei Șorcaru (București). S-a acordat cîte o mențiune Eugeniei Dobrescu (județul Mehedinți), Georgetei Enache (județul Prahova) și lui Pavel Păușan (județul Sălaj).

Un palmares distribuit cu îndreptățire celor mai meritorii tălmăciri și, totodată, celor mai judicios alese melodii dintr-un bogat și divers repertoriu — vechi și nou —, aflat la îndemîna tuturor prin publicațiile de versuri și muzică apărute îndeosebi în ultimele două decenii.

Primele audiții de romanțe ale unor compozitori și autori, în cea mai mare parte consacrați, au trezit un interes justificat. Prin creația lor genul se apropie de impe-

rativele epocii noastre și reflectă o existență armonioasă, în care ne recunoaștem dispozițiile de azi. Enumerăm, în ordinea prezentării lor, piesele inedite : *Mă-ntîmpină orașul meu drag*, de Dan Stoian, versuri de Aristide Mircea ; *De ziua mamei*, de Temistocle Popa, versuri de Mircea Block ; *De ce-ai venit, singurătate ?* de Camelia Dăscălescu, versuri de Mircea Block ; *Să nu uităm să fim romantici*, de George Grigoriu, versuri de Mircea Block ; *Clipe de farmec*, de Mișu Iancu, versuri de Mircea Block ; *Tîrgoviște, matcă de cîntec*, de Ion Tomescu, versuri de Jean Vasiliu ; *Să-ți spunem, toamnă, bun venit*, versuri și muzică de Bujor Mișcuția ; *Intimitate*, de Jean Teodorescu, versuri de Nicolae Dumitru ; *Să nu lăsăm inima să-mbătrînească*, de Ion Cristinoiu, versuri de Mircea Block ; *Toamnă tîrzie*, de Gică Rădulescu, versuri de Dumitru Nicolae ; *Un trandafir*, de Cornel Vîntu, versuri de T. Piperea ; *Tu ești tot ce am mai drag*, de Aurel Giroveanu, versuri de Mircea Block ; *Cum te-ai schimbat, Tîrgoviște*, de Lucian Vlădescu, versuri de Constantin Manolescu ; *Ce știți voi, strunelor*, de Paraschiv Oprea, versuri de Aurel Felea ; *Romanța crizantemei*, de Petre Munteanu, versuri de Gina Teodorescu ; *Încă o toamnă*, de Nicolae Kirculescu, versuri de Harry Negrin ; *E seara amintirilor*, de Paul Urmuzescu, versuri de Harry Negrin. Ele au fost interpretate de Nicolae Nițescu, Irina Soroiu, Marina Florea, Constanța Cîmpeanu-Ionescu, Bianca Ionescu, Octavian Huianu, Adriana Nichifor, Dorin Teodorescu, Florin Georgescu, Elena Cîrje ș.a.

Recitaluri au susținut Constantin Florescu, Irina Soroiu, Toni Iordache (țambal), Mia Barbu, Nicolae Nițescu, Aurica Popa, Octavian Huianu, Tudor și Petrică Pană, Constanța Cîmpeanu-Ionescu, Fl. Georgescu, Paraschiv Oprea și Florența Marinescu, Gică Petrescu, Elvira Cîrje și Gheorghe Costache (fierăstrău).

Momentele poetice și umoristice au fost ilustrate de actorii Mihai Dinvale, Angela Ioan, Adela Mărculescu, Radu Gheorghe etc.

Programul bogat și variat a prilejuit o rezonanță de „dialog" cu sala, festivalul tîrgoviștean — menit să amplifice ecourile romanței în publicul larg — demonstrîndu-și din nou vitalitatea în rîndul manifestărilor dedicate, peste mode efemere ce apar și dispar ca niște momente derizorii, unui gen autohton, din care răzbate sunetul lăuntric al simțirii românești.

Concert vocal simfonic al muzicilor militare

În cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", sub egida Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și a Inspectoratului general al muzicilor militare, a avut loc la 5 decembrie 1984 un concert vocal-simfonic în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române. Susținut de Muzica reprezentativă a armatei, Corul și soliștii Ansamblului artistic „Doina" al armatei, corul Școlii militare de muzică, sub bagheta versată a colonelului Emilian Ursu, i s-ar fi cuvenit titlul unuia din grupajele cîntecelor prezentate : *Sub drapel, la datorie.*

Programul a cuprins piese instrumentale, corale și vocal-corale, menite a oglindi prezența armatei în viața spirituală a poporului și culturii lui. Compozitorii s-au inspirat din pulsul vieții prezente, al preocupărilor actuale, al specificului artei naționale, îmbrățișînd teme diverse, pe care le-au tratat cu pricepere, vervă și tensiune lirică.

În alcătuirea programului s-a ținut seama nu doar de varietate, ci și de acel crescendo chemat să sporească interesul auditorilor de la un punct la altul. Ansamblul instrumental reprezentativ al armatei a interpretat potpuriul *Ardealul* de Iacob Mureșianu, uvertura festivă *1918* de Savel Horceag, antologicul *Preludiu la unison* de George Enescu, vivacele dans simfonic, de o agogică sugestivă, *Brîul* de Paul Constantinescu, și impresionantele tablouri simfonice *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah. Mai densă sau mai aerată, transpunerea la suflători a unor lucrări concepute inițial pentru orchestră semisimfonică sau simfonică a oferit imagini sonore vibrante. Ansamblul și-a demonstrat maturitatea, datorită căreia rezolvă orice problemă artistică, conferind muzicii un caracter energic, împreună cu coloritul sonor propriu instrumentelor de suflat.

Tabloul muzical cu grupuri de gornișți, toboșari și liriști *Sub drapel, la datorie* a fost alcătuit, ca o suită tematică, din lucrările *Virtuți străbune* de Iosif Botto, *Pentru patrie* de Ion Chioreanu, *La paradă* de Horia Ardeleanu, *Spre cîmpul de instrucție* de Gheorghe Sîrghie, *Victoria* de Sergiu Paiu și *Unirea* de Emilian Ursu. Un tablou muzical de ample proporții, avînd capacitatea unei comunicări directe și vitale.

În suita de cîntece patriotice și ostășești *Te apăr și te cînt, patria mea* (titlul anualului Festival al cîntecului ostășesc, din care s-au ales cinci piese) a fost din nou aplaudată inspirația melodică a compozitorilor Temistocle Popa, cu cîntecul *Aviatori cutezători*, versuri de Adrian Mierlușcă ; Dumitru Niculicea, cu *Sînt ostaș*, versuri de Călin G. Ionescu ; Gheorghe Cojocaru, cu *Trec ostașii*, versuri de Constantin Cîrjan ; Ion Mitu, cu *Elev la școala militară*, versuri de Petre Nicolae, și Radu Paladi, cu *Armata, Comandantul ei suprem*, versuri de Nicolae Dumitru.

Corul Școlii militare de muzică și-a concentrat inteligent forțele în tălmăcirea acestor lucrări în scopul comunicării spontane cu auditorii.

Prispa casei părintești de Florin Comișel a avut solistă pe Lucia Țibuleac de la Opera Român, cu frumosul ei glas susținut de o autentică trăire. Nicolae Herlea a cîntat cu o impresionantă forță interioară și cu o expresie concentrată *Revedere*, renumita „romanță" a lui Aurel Eliade. El a simțit răspunderea cuvenită față de un cîntec intrat de mult în repertoriul îndrăgit de popor, nobletea interpretării sale aflîndu-și anevoie termeni de comparație.

Cantata *Horia, Cloșca și Crișan* de Cătălin Ursu, solist Pompei Hărășteanu, și-a dezvăluit — la o a doua audiere — dramatismul, clocotul devenirii discursului muzical, contrastele de ritmică agogistică. A fost, poate, unul din cele mai însuflețite momente ale concertului, alături de tablourile simfonice ale lui Tiberiu Olah.

Sub genericul *Onor Comandantului suprem*, care a încheiat frumosul concert vocal-simfonic dirijat de colonelul Emilian Ursu într-un flux continuu, au răsunat trei cîntece dedicate Președintelui țării : *Apărăm columna de lumină* de Sergiu Eremia, versuri de Jean Gheliuc, *Bărbatul cu inima cît țara* de Constantin Costoiu, versuri de Constantin Avram și *Comandantul suprem* de Emilian Ursu, versuri de Jean Gheliuc. Lucrări cu generoase disponibilități concertante, ele și-au găsit locul precis în finalul manifestării, reflectînd atît bogăția creației muzicale noi — alături de a celei clasice — hărăzită ansamblurilor corale, cît și permeabilitatea ascultătorilor la cîntecele patriotice, de inspirație populară.

George SBÂRCEA

Poemul vocal-simfonic „Horea" de Vasile Timiș

Imediat după absolvirea Conservatorului, unde a urmat îndrumările maeștrilor Theodor Rogalski, Alfred Mendelsohn, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea și Tiberiu Alexandru, tînărul compozitor Vasile Timiș a obținut premiul al 3-lea la Festivalul mondial al tineretului și studenților, trofeu care l-a consacrat, ulterior dedicîndu-se alcătuirii diferitelor partituri, în genul simfonic, vocal simfonic, de cameră și mai ales coral. În nenumărate rînduri au fost apreciate conținutul melodic, armonia și tensiunea plină de vibrație ale melosului acestora. Anul 1980 i-a adus lui Timiș o nouă recunoaștere : premiul *Reine Marie-José* acordat la Concursul internațional de compoziție de la Geneva. În concertul Orchestrei simfonice a RTV, din 1 noiembrie 1984, dirijorul Ludovic Baci a prezentat, în primă audiție, poemul simfonic *Horea* de Vasile Timiș, elaborat în anii 1950, 1951 și refăcut în anul 1984. Inspirată de lirica Mălinei Cajal, partitura se constituie într-o evocare a celebrului erou din istoria frămîntată a Ardealului, alcătuirea muzicii fiind liberă, determinată oarecum de filonul literar inspirator. Motivele și ideile în stil popular sînt expuse, transformate, dezvoltate mai mult sau mai puțin, conceptul armonic și orchestral fiind determinant în privința evoluției întregului material. Chemarea inițială, expusă de corni, determină ivirea la corzile prime a unei teme, prezentate la unison, tînguitoare pe alocuri, înfocată și plină de încredere, prin alte părți, uneori asimilînd și semnalul cornilor. Este poate aici cea mai adecvată ideie muzicală ilustrînd eroul. „Din zori pînă-n noapte / cresc umbre ciudate și șoapte / în case scunde și boțite / obida-și face adînc culcuș" — prima secțiune corală este un motor care determină acumularea, simbolizînd creșterea nemulțumirii. Altista solistă și corzile orchestrei accelerează această mișcare. Basul solist anunță : „văzurăți frați prețul vorbirii împărătești din slova asta / se cheamă că noi deapururi / să ne hrănim doar cu năpasta."

Pînza muzicală se îmbogățește, făcînd loc îndemnului : „de n-om porni de-a valma toți / să sfărîmăm negrele porți." Tensiunea orchestrală crește, sensul permanent al temelor care se aud rămînînd însă depresiv. Hotărîrea de a trece la acțiune, concretizată de cor, schimbă tonul minor în cel major al rostirii, ivindu-se și un joc, care dinamizează sugestiv dezlănțuirea de forțe. Un nou pasaj, tot în mișcare așezată, al corului, parcă ținînd de picturalismul sonor, fixează imaginea : „dar vîntul mușcă tot mai tare / amarnic viscolește-n munți / și sînt flămînzi și sînt desculți / iobagii îndîrjiți și mulți." Îndemnul lui Horea, conducătorul cel cu „desaga plină de gînduri", de a aștepta primăvara, este ascultat de cei obidiți, natura însă, prin norii negri, îndesați, prevestește întorsătura neașteptată. La fel, codrul este cel care plînge primul prinderea lui Horea. Corul, în stil fugat, comentează înfrîngerea, caznele la care e supus domnul celor săraci. Simfonismul rezultă acum ca și mai înainte, din acumulări și răsfirări tematice, dozajele fiind parcă cele care servesc, cel mai intim, dramatismul. Finalul poemului este un arc peste timp : „dar luminosul vajnic gînd / crescu și vremuri străbătînd / prin lupta muncitorilor / i-au împlinit fierbinte dor." Ultimile pagini constituie leagănul apoteozei muzicale, în care freamătă folclorul, armonia consonantă și bineînțeles speranțele înfăptuite. Prin factura ei, noua partitură a lui Vasile Timiș aduce o nouă contribuție la îmbogățirea epopeei naționale, aria acesteia înscriind de altfel, în permanență, noi și valoroase creații ale compozitorilor noștri.

În același concert al RTV, violonistul Daniel Podlovschi a interpretat *Concertul nr. 7 în re major, KV 271* de Mozart, făcîndu-se purtătorul inteligent al expresiei și echilibrului ce caracterizează melosul marelui clasic, nota lirică a versiunii sale amintindu-ne prețuirea acestei muzici de către Enescu, care ne-a lăsat chiar cîteva cadențe, pline de noblețe și strălucire. Dirijorul Ludovic Baci a alăturat programului serii o deosebit de inspirată prezentare a *Simfoniei a IX-a în mi minor, op. 95* de Antonin Dvořák.

Anton DOGARU

Cristian Brâncuși la pupitrul orchestrei simfonice R.T.V.

Concertul din 29 noiembrie al orchestrei și corului Radioteleviziunii a cuprins următorul program : *Slavă Partidului erou* — de Radu Paladi, *Concertele pentru două viori și orchestră* în la minor de Vivaldi și în re minor de J. S. Bach și *Simfonia I* de Robert Schumann. În prima lucrare — un amplu cîntec de mase, frumos orchestrat și de nobilă inspirație tematică, Radu Paladi, ca și în alte dăți și-a afirmat întreaga măsură a talentului și deosebita aplicațiune în domeniul cîntecului coral. Soliștii celor două concerte, Anca Bițan și Ladislau Horvath, violoniști cu o activitate bine cunoscută în viața noastră interpretativă au imprimat de la bun început tălmăcirii acestei muzici o tentă avîntată, tinerească. O interpretare oricum *verosimilă* chiar și în contextul referirii la capodoperele interpretative de cîndva (mă gîndesc la memorabilele întîlniri Enescu—Menuhin sau Menuhin—Oistrah din anii '40, '50 !...). Ni se pare că și azi destinul acestei muzici se află pe mîinile sigure ale unor artiști de clasă, reprezentanți ai unei alese violonistici.

Cristian Brâncuși în *Simfonia I* de Schumann (aproape în primă audiție la orchestra Radio) a realizat o versiune echilibrată, impunîndu-și cu autoritate o concepție proprie în care am remarca mai ales raționalitatea demersului artistic, deplina cunoaștere a valențelor textului și echilibrul sonorității de ansamblu. Tînărul dirijor își cenzurează cu justă măsură efectul (spectacular), emoția (poate ?) în intenția surprinderii unor mai adînci zone ale muzicii căreia îi dă glas și unde multe alte elemente de gest și spectacol par superflue. Este, desigur o cale mai dură, rezervată unor profesioniști de excepție, capabili să treacă peste imediat, fie el de orice natură (nu arareori „succesul" înseamnă și mult praf în ochi...). Solida pregătire muzicală a lui Cristian Brâncuși, probitatea sa morală și profesională ne îndreptățesc interesul pentru viitoarele sale apariții la pupitrul acestei formații de prestigiu și în genere.

Nicolae BRÎNDUȘ

FILARMONICA BUCUREȘTEANĂ concertele lunii noiembrie

Afișul concertelor simfonice ale Filarmonicii în luna noiembrie a avut o alcătuire variată, oferind publicului în afara programelor obișnuite și prilejul de a asculta o orchestră și doi tineri dirijori din alte centre muzicale ale țării.

Orchestra simfonică din Ploiești, sub bagheta dirijorului ei permanent Horia Andreescu, ne-a oferit (în 8 și 9 noiembrie) surpriza unei evoluții spectaculoase. Spun surpriză deoarece pentru cine nu a auzit-o de aproximativ un an, progresul, saltul calitativ realizate de această formație sînt izbitoare. În *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu omogenitatea în unisonuri, cursivitatea liniilor polifonice, transparența sonorității, jocul fin al culorilor, au servit perfect viziunii dirijorale, ocolind îngroșările de un pitoresc facil, accentuînd simplitatea rafinată a spiritului neoclasic în care

compozitorul şi-a înveşmîntat inspiraţia folclorică.

Simfonia a III-a „Eroica" de Beethoven a avut un impuls energetic, o vitalitate, o claritate în construcţie şi mai ales o putere de captare a sălii care-l definesc pe Horia Andreescu. Viniciu Moroianu în *Concertul pentru pian şi orchestră* de Schumann ne-a lăsat să întrevedem ce suflu artistic, ce adîncimi de simţire şi gîndire muzicală ar fi avut dacă s-ar fi eliberat de o anumită reticenţă, de o „frică" pe care nu i-o cunoşteam pînă acum ; poate ambianţa glorioasă a Ateneului să-l fi timorat. Aşteptăm cu mare interes şi alte apariţii ale acestui muzician adevărat.

La pupitrul Filarmonicii bucureştene, Ovidiu Bălan — care contribuie şi el la dinamizarea vieţii artistice a unuia dintre oraşele ţării, Bacău — şi-a deschis programul din 15—16 noiembrie cu prima audiţie a lucrării dedicate de Liviu Ionescu celui de al XIII-lea Congres al P.C.R., *Forum XIII*, care a răsunat în sonorităţi triumfale susţinute de o orchestraţie bogată, contrastate cu momente lirice izvorîte dintr-o sensibilă inspiraţie folclorică.

În *Simfonia a III-a „Renana"* de Schumann, Ovidiu Bălan a menţinut un control strict asupra sonorităţii dozînd cu grije planurile, construind gradat şi atent. Versiunea sa a optat pentru o stare stenică, echilibrată, renunţînd la extreme, adică, pe de o parte la jubilaţia strălucitoare din final, pe de altă parte la acel subtext de mister şi poezie umbroasă ascuns întotdeauna în cea mai simplă pagină schumanniană.

În *Concertul* de Aram Haciaturian, vioara solistului polonez Aureli Blaszczok a avut un sunet moale, tînguitor cu un vibrato strîns foarte bine găsit, într-o interpretare sensibilă, lirică, mai puţin briliantă decît sîntem deprinşi din versiunile cunoscute.

Concertul din 22—23 noiembrie ne-a propus două piese româneşti importante. Mircea Istrate este un compozitor foarte rar prezent pe podiumul de concert, dar întotdeauna cu lucrări de o impecabilă soliditate a gîndirii. Poemul simfonic *„Împliniri"* — în primă audiţie — este o muzică gravă ce se propune meditaţiei dar şi emotivităţii ascultătorului. Construită într-un arc arhitectonic sever, ea susţine, pe un continuum compact, evenimente sonore aparent capricioase, care diversifică, colorează şi prin discontinuitate şi asimetrie dau un sentiment particular al curgerii timpului muzical. Este o lucrare densă, interesantă, binevenită în repertoriul actual.

Balada haiducească pentru violoncel şi orchestră de Paul Constantinescu (şi este îmbucurătoare prezenţa repetată a acestui clasic al muzicii noastre în programe) a constituit pentru Marin Cazacu un prilej de a-şi afirma calităţile deosebite. El a găsit justa măsură între urmărirea prea apropiată a sensurilor epice şi, dimpotrivă, detaşarea totală de ele. Cald şi patetic au sunat cantilenele, aspru şi susţinut pasajele dramatice, fără ostentaţie, cu luciditate discretă şi bun gust.

Mircea Cristescu, ca întotdeauna susţinător neobosit al creaţiei originale, a acordat o grijă deosebită acestor două lucrări introducîndu-le (sau reintroducîndu-le) în circuitul repertorial în versiuni notabile. *Simfonia a IV-a* de Beethoven — una dintre cele mai puţin cîntate — a întregit un program de prestigiu.

Ultimul concert al lunii noiembrie (în zilele de 29 şi 30), sub bagheta lui Mircea Basarab, a prezentat o primă audiţie menită a atrage atenţia publicului asupra unui debut simfonic promiţător — *Simfonia I* de Octav Firulescu, aflat la prima sa mare lucrare orchestrală. O muzică vitală, explozivă chiar, o inspiraţie melodică proaspătă, fantezie coloristică şi mai ales sinceritate şi un ton direct în expresie sînt cîteva note definitorii.

Sandu Sandrin în *Concertul Nr. 2 în la major pentru pian şi orchestră* de Liszt a construit în linii largi, sonorităţi robuste, declamaţie amplă tipic lisztiană alternată cu momente de transparenţă poetică, totul sub semnul unei distanţări, probabil voite ; implicarea totală este însă o lege a artei şi ea nu exclude controlul lucid. Fără îndoială însă că intenţiile sale ar fi fost mai bine puse în valoare dacă în dialogul dintre pian şi orchestră (în această partitură, foarte strîns întreţesut într-un joc continuu de replici) pianul ar fi fost secondat şi urmărit mai îndeaproape şi mai nuanţat.

Elena ZOTTOVICEANU

Filarmonica „Oltenia" pe podiumul Ateneului

Ca toate centrele culturale de prim ordin, Craiova s-a afirmat în plan muzical în ultimele patru decenii. Tradiţiile sînt, firește, mai vechi : aici au existat Conservatorul „Cornetti", înjghebări de teatru muzical cu totul meritorii (chiar dacă meteorice, uneori) ; aici a luat fiinţă, în urmă cu exact optzeci de ani, Asociaţia filarmonică, pe bazele căreia, în 1947, s-a întemeiat Filarmonica „Oltenia" (iar acum doar cîţiva ani, s-a înfiinţat Teatrul liric). Am avut în repetate rînduri ocazia să subliniem virtuţile acestui ansamblu simfonic (ca şi ale corului), călăuzit — ca direcţie repertorială, selecţie a propriilor interpreţi şi a colaboratorilor, şi, mai cu seamă, ca prim dirijor — de Teodor Costin (activează la Craiova din 1952, iar din 1962 deţine şi funcţia de director). Prezenţa constantă a Filarmonicii în viaţa muzicală craioveană a contribuit la creşterea nivelului general cultural, iar turneele în ţară şi dincolo de hotarele ei au dus faima unui colectiv în permanent progres profesional. Am avut confirmarea acestei idei cu ocazia concertului susţinut la Ateneul Român în 25 şi 26 octombrie 1984. Programul, dens şi echilibrat, cu o piesă românească de substanţă şi o prezenţă solistică strălucită, a fost condus de Teodor Costin la un nivel de măiestrie demn de elogii. *Pastorale şi idile transilvane*, una dintre ultimele lucrări ale lui Theodor Grigoriu, este o suită de cinci piese, „o încercare de a da glas sonor unor simple note de călătorie prin timp" (cum citim în comentariul de aleasă ţinută intelectuală şi expresie literară al autorului, din programul de sală), în spaţiul transilvan ; nu e doar „o încercare", ci o reuşită, pentru că, prin factură (linii melodice modale, nobile, polifonie subtilă dar lesne perceptibilă, forme arcuite amplu şi elegant) şi atmosferă, suita degajă forţă interioară evocatoare, cu totul adecvată intenţiilor compozitorului. Teodor Costin a dăltuit creaţia lui Theodor Grigoriu în tempi maiestuoşi, generoşi, menţinînd tensiunea lăuntrică neslăbită pe durata celor circa 20 de minute. Cristina Anghelescu, din noul val al violoniştilor români, absolventă din acest an a Conservatorului din Bucureşti (discipolă a reputatului concertist şi pedagog Ştefan Gheorghiu), cu patru premii internaţionale importante, cu evoluţii dese şi dense, a confirmat în *Concertul în re major* de Brahms calităţile care îndreptăţesc încadrarea sa ca solistă a Filarmonicii „Oltenia" ; sunet catifelat şi egal, strălucire tehnică, frază expresivă, inteligenţă a construcţiei, acurateţă stilistică ; prin toate, Cristina Anghelescu a depăşit pe departe condiţia promisiunilor, înscriindu-se în rîndul interpreţilor noştri de frunte. Acompaniamentul (deşi, evident, la Brahms avem de a face cu o factură integrată, orchestra înscriindu-se ca o contribuţie eminamente simfonică) a fost extrem de atent şi adecvat, avînd contribuţii solistice sau compartimente de-a dreptul remarcabile. Capacitatea orchestrei de a face faţă unei partituri abundentă în rafinamente coloristice şi în structuri ritmice diverse s-a afirmat în *Suita a II-a* din *Daphnis şi Chloé* de Ravel, condusă cu înaripare de Teodor Costin. Concertul craiovenilor a fost, astfel, o demonstraţie de cultură autentică, încă un argument în susţinerea ideii de viaţă muzicală românească omogenă.

Petre CODREANU

OPERA ROMÂNĂ

Micul coşar

Recent, comentam elogios premiera operei *Povestea micului Pan* de Laurenţiu Profeta, premieră ce marca momentul de inaugurare al unui Studio de operă pentru copii în cadrul activităţii Operei Române din Bucureşti. Duminică, 11 noiembrie 1984, am participat la avanpremiera unui al doilea spectacol de acelaşi gen — operă *pentru* copii interpretată *de* copii — cu lucrarea *Micul coşar* de Benjamin Britten. Peste cîteva zile, sub aceeaşi emblemă, ni s-a oferit şi un montaj scenic alăturînd pagini valoroase ale literaturii corale româneşti şi universale ca un omagiu adus celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român. Şi toate aceste realizări de excepţie poartă o singură semnătură : corul *Voces Primavera* condus de inimosul dirijor care s-a dovedit a fi Claudiu Negulescu.

Copiii din *Voces Primavera* sînt cu totul deosebiţi ! Pe lîngă talent, imaginaţie, muzicalitate, inventivitate... şi cîte alte multe calităţi, copiii din *Voces Primavera* sînt capabili — au dovedit-o deja — de mari eforturi... fizice, fără ca acestea să afecteze calitatea principalei lor activităţi : şcoala. Nu putem aprecia îndeajuns faptul că cei care obţin mereu note maxime la cele mai diverse discipline sînt antrenaţi, de multe luni de zile, în repetiţii epuizante la cabină sau în scenă, cîntînd aproape în fiecare duminică unul sau chiar două spectacole pentru colegii lor. Inima acestui cor şi animatorul acestei activităţi teatrale este muzicianul şi pedagogul Claudiu Negulescu. Felul în care Claudiu Negulescu lucrează cu copiii, realizările muzicale mult peste nivelul obişnuit, îl recomandă drept un adevărat artist. Originalitatea ideii înfiinţării unui Studio de operă pentru copii ca şi un mare procentaj din reuşita acestui proiect îi aparţin. S-au antrenat treptat în acest „joc" — ce a parcurs în drumul către scenă o etapă intermediară, opera în concert — cîteva „nume" ale teatrului românesc. Ne amintim, *Povestea micului Pan* a fost, cu adevărat *extraordinar* regizată de Alexandru Tocilescu. *Micul coşar* se bucură de participarea — atît în scenă, ca actor, cît şi în culise, ca regizor — a lui Ion Caramitru, care a făcut, la rîndul său, risipă de imaginaţie în a monta această operă. Entuziasmul spectatorilor — mici şi mari — aplauzele îndelungate ce mulţumesc pentru bucuria fiecărui spectacol, confirmă împlinirea unei idei generoase, la care au participat şi cîţiva cîntăreţi şi instrumentişti din ansamblul Operei Române. Ei se numesc Rodica Mitrică-Bădîrcea, Elena Grigorescu, Adrian Ştefănescu, Cristian Mihăilescu, Mihaela Marinescu, Ion Georgescu, Alecu Leseanu, Mircea Ţicu, Rodica Băluţă, Mihai Vîrtosu şi Matei Alexandru. Scenografia *Micului coşar* este semnată de Roland Laub iar coregrafia de Roxana Bodnarciuc.

Şi totuşi... Fie-ne îngăduit, acum, după ce am apreciat cu toată sinceritatea realizările de excepţie ale corului *Voces Primavera*, să facem cîteva observaţii menite a ajuta la păstrarea acestei tradiţii de operă pentru copii, atît de frumos începute. Incontestabil *Povestea micului Pan* a fost o mare reuşită. Raportat la această realizare, *Micul coşar* se dovedeşte doar o... reuşită. Desigur, meritul deosebit — atît muzical cît şi scenic — al partiturii lui Laurenţiu Profeta a atîrnat foarte greu în balanţa succesului. Dar — fapt îngrijorător — la avanpremiera *Micului coşar* copiii n-au mai fost parcă aceiaşi. Am simţit o undă de oboseală atît în cînt, cît şi în joc. N-am exclus ideea unei impresii subiective. De aceea, am mai urmărit o dată spectacolul, duminică 24 noiembrie. De astă dată nu a mai rămas nici o umbră de îndoială. Oboseala s-a accentuat şi mai mult afectînd acum şi acurateţea redării muzicale — decalaje între partidele de cor, decalaje între pian şi voci, decalaje între fosă şi scenă, imperfecţiuni de emisie vocală... Şi, în aceeaşi duminică, 24 noiembrie, au fost din nou două spectacole, unul la ora 10, următorul imediat, la ora 12 ! ATENŢIE ! Copiii din *Voces Primavera* sînt totuşi... copii !

Cristina SÂRBU

TEATRUL DE OPERETĂ

„Liliacul" de Johann Strauss

În montarea *Liliacului* de Johann Strauss realizatorii premierei de la Teatrul de Operetă trebuiau să ţină seama de existenţa aceluiaşi titlu în repertoriul Operei Române din Bucureşti. Era o condiţie de principiu, probabil acceptată ca atare de la bun început. De aici şi atitudinea manifest deosebită faţă de concepţia regizorală a lui Jean Rînzescu — evitarea unei versiuni care să se bazeze pe respectarea tradiţiei, în favoarea unei viziuni moderne. De asemenea, ştiind că Opereta nu dispune de valorile interpretative vocale ale primei noastre scene lirice, nici de orchestra simfonică cerută de partitură, concepţia spectacolului s-a îndreptat spre latura teatrală a lucrării — care nu este punctul „forte" al operetei straussiene — justificîndu-şi opţiunea prin intenţia de a realiza"... usturătoarea satiră a moravurilor societăţii burgheze... precum şi asprul rechizitoriu adresat aristocraţiei, avide de aur, poziţii sociale înalte şi plăceri frivole..." (după cum subliniază în programul de sală regizorul George Zaharescu). De partea cui este dreptatea ?

Părerile pot să fie împărţite, cu argumente *pro* sau *contra*. Impresia vizionării premierei de la Operetă nu îmi apare favorabilă, nu numai comparativ cu cea de la Operă, ci chiar faţă de nivelul cu care ne-a obişnuit în producţiile sale Teatrul de pe Splai. Cred că muzica unei creaţii scenice datează destul de precis epoca şi stilul de comportament al personajelor, într-o anumită perioadă istorică. Tratamentele de „întinerire" la care sînt supuse adesea — şi nu numai la noi — partiturile clasice şi romantice apar uneori mai artificiale, mai manieriste, decît respectarea în limitele acceptabile a versiunii originale (mai ales ca text şi conducere a acţiunii). Justificări de raţiune interpretativă a sensurilor dramaturgice nu pot salva întru totul de la artificios asemenea voite rupturi cu tradiţia şi stilul muzicii. Oricum, chiar dacă vizează relaţiile umane, fals bazate pe „cinste şi moralitate" (leitmotivul pe bandă a întreg spectacolului de la Operetă), nu putem accepta condiţii de modernizare pentru lucrări cu tematică asemănătoare. Să ne gîndim — pentru a rima cu *Liliacul* — la alte două titluri vieneze prin excelenţă, clasicul *Cosi fan tutte* şi neoclasicul *Cavaler al rozelor*. Johann Strauss, ca şi Mozart sau Richard Strauss, îşi caracterizează epoca, fără posibilităţi de evadare (cel puţin pînă la proba contrarie). De ce insistăm asupra acestui aspect ? Pentru că cele văzute pe scena Operetei sînt mai aproape de o comedie de moravuri în stilul lui Caragiale — să spunem *D'ale carnavelului* ? — decît de lumea Vienei straussiene. Epoca este incertă, relaţiile coborîte la alt nivel social, care nu se mai poate oglindi în eleganta muzică straussiană. Simplificare, modernizare, interpretare voit tendenţioasă a argumentului dramatic, toate pentru a face neapărat o demonstraţie de independenţă a concepţiei, iată atuurile pe care mizează regia lui George Zaharescu. Fără a ne cîştiga pe de-a-ntregul însă, căci apreciem mai ales abilitatea de meşteşug, nu şi rezultatul concret, pe lucrarea aleasă.

Muzical, se pot discuta foarte multe aspecte, care pledează pentru o versiune în care ponderea calităţii ar trebui să primeze — şi la voci şi la orchestră. Nu este cazul, cu foarte rare excepţii. Pe scena Operetei am văzut două excelente cîntăreţe-interprete care au

ridicat stacheta rolului Adelei — Simina Ivan și Bianca Ionescu. Rolul este greu și felul în care îl cîntă cele două soliste — în distribuțiile alternative ale premierei — trebuie aplaudat fără rețineri. Atît pentru calitatea maximă. Restul trebuie preluat cu nuanțe. Dorin Teodorescu — în Eisenstein — este mai aproape muzical de rolul respectiv, pe care Eugen Savopol îl reușește mai bine ca actor. Pentru Rosalinda avem nevoie de o interpretă care să cumuleze farmecul scenic cu însușirile unei veritabile primadone. Dar Cleopatra Melidoneanu și Rodica Lixandru Mincef au, fiecare în parte, doar... cîte o parte din ceea ce am fi dorit. În afara acestor roluri, restul celor două distribuții ale premierei se bazează mai ales pe teatru, cu variate șanse de reușită, în funcție de „grosimea" gagurilor. Nu ne-a convins în mod plăcut — poate nici nu a vrut-o — compoziția Constanței Cîmpeanu pentru prințul Orlovski. Soluțiile lui George Pănescu și Emil Spătaru (Franck), au mai mult haz, în tradiția operetei, mărturisind ambiția de a impune un punct de vedere personal ; Eugen Fînățeanu și, parțial, Constantin Drăgan adaugă contribuții de culoare, lăsîndu-se purtați de viziunea regizorală, care își asumă răspunderea (ca și în cazul lui Nicolae Simulescu, Daniel Eufrosin, Elizeu Simulescu). Răspundere împărțită de regizor cu coregraful Mihaela Atanasiu, scenograful Daniela Codarcea, dirijorii Marian Didu și Valentin Gruescu, în care sorții de izbîndă sînt — o regretăm — mai palizi decît au dorit-o. Spectacolul cu *Liliacul*, pe scena Operetei bucureștene, este un succes contestabil — cel putin pentru o parte din public, din care face parte și semnatarul acestor consemnări.

Grigore CONSTANTINESCU

RECITALURI

Mihail Homitzer

Mihail Homitzer este, fără îndoială, un maestru al dezinvolturii. *Sonata* de Locatelli (în re major) — încărcată de melisme, fiorituri, mordente și cadențe apocrife, și blamabile, cel puțin din punct de vedere al purității liniei melodice — părea o demonstrație specială în acest sens. Homitzer a abordat-o cu simplitatea și vioiciunea pe care se crede că le aveau vechii maeștri cînd își cîntau muzica. Erau evidente plăcerea unei tehnici ușoare și bine orînduite și bucuria cu care biruia pasagiile aproape paganiniste, cu staccatte în sus și în jos, bariolaje, flageolete, arpegii pe toată întinderea corzilor pînă lîngă căluș, și multe altele încă.

După Locatelli, *Sonata* de César Franck pe care îndeobște o știm și ne-o reprezentăm în varianta pentru vioară, aducea o schimbare considerabilă de ton și atmosferă. Homitzer caută și descoperă cu predilecție filonul romantic, lui i se adresează expresivitatea sa — și datorită acestuia se împlinește — fără intenția vreunui rafinament căutat, cum se întîmplă de obicei. E remarcabilă diversitatea cu care frazează o aceeași temă : nuanțele și turnura par mereu altele și totuși unitare,nu numai de-alungul unei părți ci a întregii piese. Parcă nu se interesează de detalii sau de un model interpretativ prestabilit de meditația anterioară actului redării, ci doar de sinceritatea și spontaneitatea exprimării, dar asta e desigur impresia pe care o creează totdeauna marii artiști.

E locul să facem o observație ce ni s-a impus treptat în acest recital, cu precădere în *Sonata* de Franck : există și ceva pe care l-am putea defini ca desuet în maniera de a cînta a lui Homitzer — ; e vorba de unele *glissandi*, așezarea mai apăsată în fragmentele exclusiv cantabile, tendința de a-și etala virtuozitatea, neglijarea felului în care atacă și, poate mai ales, amintita simplitate lipsită de un rafinament mai pregnant — lucru pe care un ascultător exigent îl sesizează și care poate să-i displacă, deși la început e mai difuz, mai greu de precizat. Versiunea sa dată *Sonatei* de Franck apare astfel destul de puțin conformistă, poate fi chiar contestată, din motivele de mai sus, însă farmecul ei se luminează numai înțelegînd personalitatea interpretativă a lui Homitzer: dezinvoltă și atașantă totodată. El nu încearcă să sugereze, ci doar povestește, dar cu o căldură și un elan aparte. În același timp patosul expresiei transpare cenzurat mereu de simplitatea sa funciară : aici își are originea viziunea sa asupra muzicii lui Franck.

Partea a doua a programului a fost rezervată muzicii moderne : *Sonata* de Alfred Șnitke, unul dintre cei mai dotați compozitori sovietici contemporani și *Variațiile pe o temă slovacă* de Bohuslav Martinu. Am scris odată că interpreții ce se dedică muzicii moderne revin cu greu la cea clasică, cu puține excepții ; Homitzer este unul dintre cei care fac excepție de la regula constatată de noi. Suplețea gîndirii sale muzicale, inventivitatea, lipsa de prejudecată în ultimă instanță, îl fac cu deosebire apt pentru interpretarea muzicii moderne.

Sonata de Șnitke, de o certă filiație șostakoviciană, degajă o atmosferă de resemnare dar cu accente tragice scutite de orice sentimentalism. O muzică foarte interesantă pe care o cunoaștem, din păcate, prea puțin. Mai „clasice", mai cantabile, *Variațiile* lui Martinu sunau familiar, oarecum după tipare știute. Însă Homitzer e un artist absolut fermecător care știe să însufletească orice muzică astfel că Șnitke și Martinu ne-au lăsat aceeași impresie prietenoasă — în sensul audienței — ca și Locatelli sau Franck.

La pian Irina Vinogradova deși corectă, și chiar mai mult decît atît, rămînea puțin în urma lui Homitzer, ca intenții și ca realizare lesnicioasă a lor.

Dan SCURTULESCU

Vlad Dimulescu

Există cel puțin două feluri de pianiști (și de soliști instrumentiști, în genere) remarcabili. Unii sînt copii minune care fac erupție într-un oarecare moment incipient al dezvoltării lor artistice și impresionează, chiar uluiesc publicul, stîrnind o vîlvă care doar în rarele cazuri fericite se dovedește durabilă. Alții au o evoluție mai înceată, cîteodată nespectaculoasă, dar își consolidează treptat o autoritate care, odată încetățenită, nu mai poate fi dislocată cu una-cu două. Vlad Dimulescu, care a susținut în 20 noiembrie un recital Beethoven la Studio-ul Ateneului, face parte din a doua categorie. Format la școala profesoarelor Ana Pitiș și Ioana Minei — și ulterior sub îndrumarea lui Constantin Ionescu-Vovu — și-a cucerit locul între pianiștii tineri de oarecare reputație printr-o muncă tenace și o seriozitate ieșită din comun. Recitalul vine după succese notorii în concursurile din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", iar în numărul de față din „Muzica" se comentează și succesul lui la una din galele tinerilor soliști organizate de Colegiul criticilor muzicali. Aflat în ultimul an de Conservator, este de pe acum un instrumentist de nădejde și care oferă garanția unei atitudini responsabile față de textele a căror tălmăcire și-o propune, surprizele negative determinate de un stil „improvizatoric" în munca interpretului fiind dintru început excluse.

Desigur, se poate vorbi de o sensibilă variație în reușitele interpretative absolute, în funcție de adecvarea resurselor proprii la sarcina asumată. Astfel, dintre cele trei *Sonate* beethoveniene ale recitalului de care ne ocupăm, prima, *opus 2 nr. 3 în do major* a fost și cea mai deplin realizată. Dimulescu a înțeles acea pianistică „oțelită" strict necesară pentru înfățișarea adecvată a lucrării, acea robustețe a atacului, strictețe a ritmicii, voluptate a scandării deslușite, nete care, însumate, reconstituie în imagine globală chipul acestei cre-

ații de tinerețe a maestrului. S-a degajat din prestația interpretului imaginea unei bărbății și a unei tinereți sigure de sine — însă fără ostentație — a unui echilibru interior reconfortant. Iată o tălmăcire autentic beethoveniană, străbătută de o lapidaritate, o concizie, o conștiință a țelului urmărit — cu adevărat exemplare.

Odată cu *Sonata Appassionata, op. 57 în fa minor*, problematica a devenit sensibil mai complexă și tabloul sonor, în consecință, doar parțial izbutit. Structura arhitectonică a fost, desigur, clară, însă misterul temei I din prima parte sau lărgimea atotcuprinzătoare a celei de a II-a mai lăsau desigur loc unui plus de intuire *atmosferică* a sentimentului adecvat. De la gradul de stăpînire pianistică la care a ajuns, Vlad Dimulescu trebuie să caute de aci înainte în primul rînd impulsuri inspiratoare, de natură să-i călăuzească fantezia pe căi mai puțin bătătorite, chiar cu riscul ca ele să se dovedească uneori nu tot atît de sigure. Inteligent și tenace, el va străbate fără îndoială în continuare un drum ascendent, care să-i permită să perfecționeze tălmăcirea unei opere atît de sus-puse cum este *Sonata op. 111 în do minor* de Beethoven. După cum era de așteptat, deocamdată i-a reușit mai bine impetuozitatea concentrată a primei mișcări decît bogăția de nuanțe filozofice și preaplinul interior necesitat de susținerea afectivă a *Arietei cu variațiuni*. De altfel, se pare că riscul era conștient asumat, întregirea recitalului impunînd atacarea acestui pisc absolut al pianisticii beethoveniene într-un timp oarecum insuficient pentru „coacerea" deplină a fructului oferit aprecierii noastre. Însăși această temeritate este simpatică, de altfel, ea dovedește că Vlad Dimulescu ține departe — și s-ar putea ca într-o zi să mergem la recitalurile sale beethoveniene cu încredințarea că vom fi total răsplătiți.

★

Cristina Anghelescu — Viniciu Moroianu

Se poate spune că seara muzicală din 28 noiembrie ne-a readus în memorie marile recitaluri găzduite sub cupola Ateneului și ne-a dovedit că tînăra noastră generație de interpreți este capabilă să ne ofere momente muzicale de intensitate artistică ieșită din comun. Echipa de sonate Cristina Anghelescu — Viniciu Moroianu reprezintă o *găsire* fericită a doi interpreți cu însușiri complementare și apți, în consecință, să-și transmită unul altuia — și laolaltă publicului — un mănunchi complet de vibrații. Violonista este o instrumentistă de siguranță și fermitate, care și-a croit gradat drumul către expresivitatea incandescentă, prestațiile ei erau admirate mai mult pentru precizie și temeinicie decît pentru inspirație și uneori ne-am fi dorit ca timpuria autoritate, consfințită de biruințe elocvente la concursurile internaționale, să fie dublată de o participare interioară pe măsură. Viniciu Moroianu, pe de altă parte, a parcurs, dacă se poate spune așa, drumul invers, impresionînd de la început printr-o intuiție muzicală mai presus de etapele incipiente ale formării sale și lăsîndu-ne să așteptăm certitudinile pianistice. Iar dacă un recital nu prea depărtat în timp la Sala mică ne-a putut, cumva, deconcerta, în schimb amintirea magistralei redări a *Sonatei a III-a* pentru pian de Enescu sau pulsul titanic insuflat unui *Trio* de Brahms, ascultat de pildă la Festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, nu lăsau nici o îndoială asupra dobîndirii biruințelor ulterioare ale tînărului muzician. Este vorba de formarea acelor deprinderi instrumentale care să poată reda cît mai aproape de adevăr debordanța interioară caracteristică lui Moroianu.

Or, alăturați, pe terenul favorabil creat de un program de *Sonate franceze*, simbioza celor doi atît de înzestrați concertiști, întemeiată pe o muncă atentă și responsabilă de punere la punct a ansamblului și a „respirației comune" a dat rezultate mai presus de cele scontate. Desigur, și de data asta s-ar putea stabili diferențieri și nuanțe în ce privește gradul de adevăr absolut atins în cele trei stiluri abordate — Jean-Marie Leclair, Maurice Ravel, César Franck. Mi se pare însă mult mai *fair-play* să recunoaștem marea reușită de ansamblu a recitalului, în asemenea cazuri mai semnificativă decît mărunțirea detaliilor, cît de ascuțit observate. Se poate spune, de aceea, că am prețuit, fără drămuirea entuziasmului, temeinicia aprofundării textelor, șlefuirea detaliilor, rafinamentul paletei coloristice a sonorităților (— firesc semnalată în primul rînd în Ravel —), precizia ritmică, valorificarea virtuților dialogului (chiar în Leclair, unde pianul are cu precădere un rol acompaniator, însă este solicitat, după cum s-a văzut, să facă să „vorbească" chiar un bas aparent destinat anonimatului), în fine înțeleapta cumpănă între arcuirea formelor și caracterul grăitor al *arderii* fiecărei clipe de muzică, asocierea între voluptățile polifonice și romantismul inerent spiritului muzicii (în César Franck, atît de patetic readus la suprafață din nemurirea amintirilor enesciene). Am avut alături de mine în loje pe Marta Paladi, profesoara dintîi a lui Moroianu — astăzi discipol al lui Gabriel Amiraș —, am schimbat cîteva vorbe cu Ștefan Gheorghiu, care nu numai că a îndrumat-o dar a avut o încredere neabătută în viitorul Cristinei Anghelescu și pot afirma că emoția acestor dascăli în fața reușitei elocvente a mlădițelor lor era pe deplin îndreptățită. În anumite clipe, este mai bine să ne lăsăm purtați de emoție și să recunoaștem frumusețea trăirilor muzicale decît să ne păstrăm atît de necesara (îndeobște) luciditate.

Alfred HOFFMAN

Trio „Gaudeamus"

La sala Dalles a avut loc luni 26 noiembrie recitalul unei tinere formații camerale compusă din Ion Nedelciu — clarinet, Liliana Nedelciu — pian și Vasile Macovei — fagot : „Trio Gaudeamus". Inedită prin componență, promițătoare prin timbralitate. Dacă în cele 6 sonate de Johann Christian Bach (transcripție) cu care a început recitalul, interpreții s-au acomodat în linii mari cu scena și cu publicul, calitățile lor de ansamblu s-au afirmat fără îndoială în lucrările ce au urmat. Au fost interpretate lucrări de Glinka, Villa Lobos, O. Ketting și două prime audiții de tineri compozitori români, special dedicate formației : *Trei exprimări sonore* de Viorel Crețu și *Lontano Ragtime* de Șerban Nichifor. Lucrarea lui Viorel Crețu, străbătută de reale frumuseți — chiar dacă în contextul unui material muzical inegal ca inspirație — ne reconfirmă prezența în tînăra componistică românească a unui talent și a unei personalități interesante. De la care așteptăm alte reconfirmări și, mai ales, *idei*. Soliditatea pregătirii sale, componistice și intelectuale stau la baza acestei speranțe (sper, nu subiectivă !). Iar Șerban Nichifor ne propune o „glumă"-muzicală de altfel, fiind vorba despre un talent bine confirmat — antrenantă și cu haz (contrastant). Mă întreb totuși dacă prin reiterare, copia transcende sau nu modelul (modelele) : dar ce rost au atîtea „chestii serioase" unde nu este cazul...

Trio „Gaudeamus" poate deveni, prin calitatea membrilor săi și prin multă activitate comună o formație de perspectivă în contextul vieții noastre muzicale. Îi dorim succes și... cît mai mult repertoriu original care să o pună în valoare !

Nicolae BRÎNDUȘ

Studioul tînărului interpret

În cadrul Studioului tînărului interpret — ciclu găzduit de Ateneul român — a avut loc marți 27 noiembrie un nou concert susținut de orchestra Liceului de artă „George Enescu", dirijată de Petru Andriesei.

Evaluarea, aprecierea realizărilor artistice ale unor foarte tineri interpreți pune întotdeauna în dilemă pe cronicar : oare ce scară de valori ar trebui să utilizeze ? una strictă, imuabilă, care face abstracție totală de vîrsta și experiența protagoniștilor, luînd act doar de realitatea sonoră, ca unic element edificator, concret, ca scop și finalitate ? Sau o altă variantă în care argumentele *pro* sau *contra* să fie judecate în raport cu momentul evolutiv, cu această fază de tranziție, de formare a personalității, privind cu îngăduință imperfecțiunile, în ideea că ele vor dispare cu timpul, odată cu parcurgerea unor noi etape de studiu ? Nivelul reflectat de școala interpretativă românească actuală îndeamnă și îndreptățește apelul la primul „sistem de măsură" menționat, criteriul anilor nemai fiind deloc un handicap, după cum o demonstrează și pătrunderea — de la vîrste din ce în ce mai fragede — în teritoriul marelui repertoriu muzical, înfruntarea nu numai a dificultăților presupuse de acesta, ci și a pretențiilor pe care le ridică o astfel de alegere. Într-un asemenea context, se impune cu atît mai mult și surprinderea exactă a treptei de instruire atinse, pentru a distinge din acest edificiu artistic dăltuit și șlefuit cu migală de munca profesorilor și a discipolilor premisele dezvoltării viitoare.

În concertul de la Ateneu, Liceul de artă „George Enescu" a prezentat — alături de ansamblul simfonic condus de prof. Petru Andriesei — cinci soliști, care au pășit deja pe traiectoria afirmării lor artistice, prin participarea la diferite competiții naționale și internaționale, participare răsplătită nu numai cu aplauze, ci și cu distincții. Patru dintre ei încheie în acest an pregătirea liceală, adăugînd astfel, prin „proba de foc" a unui concert cu orchestra, o nouă experiență a formării lor, căci aceasta constituie — alături de cea camerală — o dimensiune definitorie a fiecărui muzician interpret.

În *Concertul pentru două viori, în re minor* de Johann Sebastian Bach, Lucica Preduț și Rodica Oancea au demonstrat tenacitatea și sîrguința unor buni meșteșugari, instruiți cu grijă și pricepere. Sincronizarea, seriozitatea abordării, sunetul cald, frumos vibrat al Lucicăi Preduț și cel mai metalic, mai plat al Rodicăi Oancea, frazarea clară au conturat o variantă interpretativă mai mult decît corectă, dar în care legătura — încă prea strînsă — cu partitura a generat o vagă crispare interioară, lăsînd impresia unei „muzici citite" și nu a uneia „create", „mărturisite" ; premisele există însă.

Tendința către sonoritățile adecvate mai degrabă genurilor camerale decît celor care implică participarea orchestrei s-a făcut remarcată la toți soliștii serii, iar clarinetistul Dan Dăncănet nu a făcut excepție. Ca protagonist al *Concertului în la major K V 622* de Wolfgang Amadeus Mozart, Dan Dăncănet s-a impus prin precizia ataculul și a intonației, prin nerv, energie, muzicalitate ; i-ar trebui poate ceva mai multă atenție la diversificarea nuanțelor și a coloritului timbral, la aprofundarea înțelegerii sensurilor expresive.

Cea mai tînără solistă a acestei manifestări — Dana Simona Ciocîrlie — a avut de înfruntat virtuozitatea pianistică a *Concertului nr. 1 în sol minor* de Felix Mendelssohn Bartholdy, o foarte cunoscută pagină romantică pe care a „survolat-o" cu multă dezinvoltură, cu o ușurință nativă demnă de invidiat. În afara sunetului lipsit pe alocuri de forța necesară, Danei Ciocîrlie nu i s-ar putea reproșa nimic altceva decît că... „a oferit publicului imaginea fiecărui copac în parte, răpindu-i astfel bucuria contemplării întregii păduri".

Am dori să credem că emoția a fost cea care a alterat considerabil acuratețea intonației *Concertului nr. 2 pentru corn și orchestră* de W. A. Mozart interpretat de Constantin Niculicioiu, luînd ca argumente muzicalitatea și frazarea expresivă.

A șasea prezență solistică a serii (menționată la sfîrșit datorită criteriului cantitativ și nu a celui calitativ) a fost... ansamblul simfonic al Liceului de artă „George Enescu", dirijat de Petru Andriesei, strălucitor prin virtuozitatea și mobilitatea orchestrală, prin pasiune și sincronizare, prin volum și paletă timbrală ; aceste trăsături au caracterizat versiunile *Suitei din Făgăraș* de Sabin Drăgoi, a jocului *Oltenească* de Paul Constantinescu și a *Uverturii* la opereta *Liliacul* de Johann Strauss, estompînd astfel inegalitățile ce au tulburat concertele instrumentale prezentate.

Anca Ioana ANDRIESCU

TIMIȘOARA
„Gala tinerilor concertiști"
ediția a XVIII-a
5—7 oct. 1984

O nouă ediție a galei timișorene a tinerilor concertiști — manifestare organizată de Colegiul criticilor muzicali în colaborare cu Filarmonica „Banatul" — repune în centrul atenției cîteva probleme importante privind evoluția profesională a tinerilor noștri soliști, aspecte ale promovării acestora în viața de concert.

Nu mai este, desigur, cazul să insistăm asupra valențelor școlii românești de interpretare, asupra rezultatelor fructuoase ale acesteia. Este, însă, cazul să insistăm asupra valorificării tinerelor talente în viața de concert încă din perioada studenției și mai ales în primii ani de după absolvirea conservatorului. „Gala tinerilor concertiști", manifestare itinerantă organizată sub egida Asociației oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.), în colaborare cu diferitele colective simfonice din țară, își propune să urmărească promovarea și orientarea tinerilor interpreți direct în planul vieții de concert. Ceea ce, însă, nici Colegiul criticilor muzicali și nici C.C.E.S. — cu toate bunele intenții — nu o pot face, este, în mod cert, programarea ritmică a celor mai merituoși, condiție unică a menținerii și sporirii acestui inestimabil potențial artistic de care dispune țara în acest moment. Și trebuie să fim de acord că — după un prim contact în cadrul „Galei tinerilor concertiști" — colectivelor simfonice gazdă le revine sarcina reprogramării în cadrul stagiunii, a tinerilor ce probează perspective solistice dintre cele mai prețioase ; iar asemenea salutare reprogramări s-au făcut, deja, la Arad, Timișoara, Ploiești, și cred că este cazul să fie extinse și în alte părți.

Pe de altă parte, la fel ca la Ploiești, la Timișoara, în cadrul galei, au fost invitate să participe personalități ale artei noastre interpretative, soliști a căror prezență artistică exemplară poate deveni stimulativă pentru munca tinerilor soliști. Apreciind drept excelentă experiența acumulată cu ocazia susținerii galei precedente la Ploiești — întreaga creație concertantă aparținînd lui Paul Constantinescu a fost prezentată aici prin aportul tinerilor interpreți, sub bagheta lui Horia Andreescu, la Timișoara s-a putut observa aceeași responsabilă abordare a opus-urilor concertante datorate compozitorilor noștri.

De la nivelul clarității gîndirii și pînă la acela al acurateței realizării, Octavian Rațiu, tînăr cadru di-

dactic al Conservatorului bucureștean, a etalat — în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Liviu Glodeanu —, măsura unui profesionalism de înaltă clasă atît în relația cu dirijorul cît și cu colectivul simfonic ; în mod cert, în acest caz, colaborarea celor trei factori a funcționat la nivelul unei exemplare eficiențe artistice, căci tot lui Remus Georgescu îi datorăm atît prima audiție cît și prima imprimare discografică a acestei capodopere a genului în creația românească.

În același cadru — de această dată sub conducerea atît de scrupuloasă a dirijorului Petru Oschanitzky — creația lui Paul Constantinescu a fost din nou prezentă, cu sensul aceleiași nedesmințite prețuiri, prin acel opus devenit popular al compozitorului care este *Concertul pentru pian și orchestră;* pianistul Vlad Dimulescu — student în ultimul an al conservatorului bucureștean — construiește cu clarviziune grandoarea formei, detaliind fără echivoc expresia intimă ; susținerea interioară apare permanent întreținută, permanent slujită de o paletă timbral-sonoră de largă cuprindere.

Să menționăm în continuare evoluția entuziasmantă a pianistului Vermesy Andras, student în anul al doilea al Conservatorului clujean, în primul *Concert pentru pian și orchestră* de Prokofiev ; virtuozitatea, înțeleasă în sensul deplin al termenului, devine realmente emoționantă atunci cînd apare condiționată de o prospețime interioară permanent întreținută, prospețime ce conturează, în acest caz, sensul definitoriu al agilității întotdeauna spirituale a expresiei.

Recent admis în Conservatorul bucureștean, violonistul Nicolae Vasilescu probează încă de pe acum datele unei virtuozități instrumentale mai mult decît remarcabile ; *Concertul pentru vioară și orchestră* de Aram Haciaturian a dispus de o coloristică timbrală dozată cu bun gust și — mai presus de aceasta — de un prețios flux al comunicării ; lărgirea repertoriului precum și cultivarea stilistică devin în acest caz imperios necesare pe parcursul etapelor imediat următoare. Și tocmai în acest sens, notabil apare, în cazul violonistei Ruxandra Simionescu — admisă în acest an cu prima medie în Conservatorul bucureștean, simțul acut, bine educat al stilului, în realizarea celui de al doilea *Concert pentru vioară și orchestră,* în re major, de Mozart ; valoarea expresivă a tonului apare aici atent cultivată. Sînt aspecte pe care le regăsim eficient prezente și în cazul sopranei Irina Săndulescu Bălan, studentă a Conservatorului din București ; realizarea celebrei arii a lui Fiordiligi din opera *„Cosi fan tutte"* de Mozart, demonstrează, aici, nu numai o fermă stăpînire a aparatului vocal, o tehnică vocală elevată, ci și o justă înțelegere a datelor stilistice ale partiturii.

O partitură pînă acum necunoscută publicului nostru, *Concertul — ce merită să rămînă în conul de umbră al celorlalte lucrări ale autorului, pentru violoncel și orchestră nr. 2,* în re major, de Boccherini, — a fost prezentată în primă audiție de către Szabo Geza, instrumentist al orchestrei din Oradea, cu o vervă dinamică, cu o investiție de ton, apreciabile în sine, dar mai puțin adecvate stilului așa numit „galant".

Prezențe pianistice de interes — privind evoluția ulterioară —, reprezintă Manuela Iana, absolventă în acest an a Conservatorului din Capitală, și Dolores Chelariu, încă studentă a aceleiași instituții, prima probînd o lăudabilă rîvnă a demersului pianistic în paginile *Concertului în do major* de Beethoven, cea de a doua demonstrînd o stăpînire echilibrată, sensibilă, a parametrilor discursului pianistic, în redarea *Concertului în la minor* de Grieg.

Este de recomandat în cazul pianistei Dana Sandu, absolventă și ea, în acest an, a Conservatorului bucureștean, în cazul violonistei Daniela Cazacu, încă elevă în ultimul an al Liceului bucureștean de artă, ca și în cazul violoncelistului Victor Popescu, membru al colectivului filarmonicii bucureștene, o stăpînire mai fermă, un autocontrol mai eficient exercitat asupra resurselor de care dispun în acest moment ; să menționăm, totuși, că realizarea *Variațiunilor rococo pentru violoncel și orchestră* de Ceaikovski a beneficiat de o calitate realmente emoționantă a tonului.

Dumitru AVAKIAN

BACĂU

Profil Liviu Dănceanu

Simfonicul băcăuan și-a făcut un titlu de onoare din promovarea, cu preponderență, a operelor compozitorilor români contemporani, opere ce aduc respirația înnoitoare a ethosului național.

În cadrul „Decadei muzicii românești", orchestra din Bacău a propus unui numeros public șapte lucrări, aparținînd compozitorului Liviu Dănceanu, de o inedită conjunctură sonoră ce acumulează o fantezie a travaliului deosebită, un spirit analitic de o adîncă, profunzime și o acțiune a sugestiilor de clară eleganță. De pildă, *Rocada lui Ianus,* opus 2 (7 structuri pentru pian) captivează prin curgerea sonorităților într-o impetuozitate multiplă, ordinea, forma spațială și temporală a muzicii fiind structurată pe două sensuri ce explorează întreaga claviatură a pianului. Apelînd la o maximă economie a mijloacelor — discret și inspirat redată de Rodica Dănceanu —, compozitorul esențializează parametrii sonori, exprimîndu-i printr-un număr redus de elemente.

Cu o sonoritate bogată și strălucitoare se identifică *Sonata pentru fagot,* opus 4, cele patru secțiuni aspirînd la o sinteză în cîmp formal între genul și forma de sonată. Propunerea fagotului ca instrument solist sondează noi resurse de culoare și expresie asigurîndu-se o comunicare directă și imediată. Fagotistul Pavel Ionescu a modelat cu măiestrie efecte ce sugerează buciumul nostru tradițional alternînd sunetele rapide, repetate, cu cele ale unei linii melodice de multe ori aspre și cu contraste spectaculoase.

Acțiunea sugestiilor componistice este mai evidentă poate decît oriunde în *Ossia,* opus 9, — lucrare restituită în concert de formația „Syrinx" —, unde se regăsesc legături de cauzalitate între mai multe triouri (clarinet/flaut, oboi, fagot) sau indeterminări ce permit executarea acestora în orice ordine, fără a se apela la artificii, ci prin punerea în lumină a lucrului în sine și al comentariului sonor.

De o bună primire s-a bucurat poemul pentru voce gravă și pian *Către pace,* opus 10, pe versuri de Nichita Stănescu. Lipsa totală a semitonului, deci impunerea lucrării în lumea anhemitonicului exclude orice element dramatic sau pasional, entitatea modală susținînd o neîntreruptă dezvoltare care nu alterează, însă, ethosul muzical, redat de basul Viorel Ciurdea și de pianista Rodica Dănceanu cu o amploare și o stăpînire a textului dătătoare de clipe de aleasă ținută artistică.

Scrise cu inspirată mînă de lucru, *Quasipreludiu,* opus 16 și *Quasifuga,* opus 11 pentru chitară se detașează prin pătrunderea și relevarea duhului unei muzici contrastante între parametrii ei sonori, constanți sau inconstanți (ritm, mod de atac, pe de o parte, tonalitate și dinamică, pe de altă parte). Polemizînd cu formele clasice, cele două lucrări — interpretate elocvent de chitaristul Vasile Coltea — propun o atitudine componistică de maximă originalitate.

Quasiconcerto, opus 12 se constituie ca o modalitate de incitare la dialog a unui ansamblu instrumental de către un protagonist (calitate onorată de clarinetistul Mihai Stelian). Principiul concertului instrumental de tip clasic se conservă în sensul existenței a trei secțiuni, atitudinea estetică fiind completată însă aici de una explicit etică.

Meritul soliștilor — în majoritate membri ai orchestrei simfonice din Bacău —, al dirijorului Ovidiu

Bălan, cu multiplele sale disponibilități artistice, este acela de a fi știut să depășească stilul și mentalitatea muzicală uzuală izbutind realizarea cu pertinență a unor muzici prin excelență inedite.

Vasile PRUTEANU

REȘIȚA
Festivalul coral „Iosif Velceanu"

Desfășurat la 27 și 28 octombrie 1984 la Reșița, cetatea oțelului, în cadrul Zilelor culturii — „Permanențe reșițene", Festivalul de interpretare corală ce poartă numele compozitorului bănățean înaintaș Iosif Velceanu, manifestare ajunsă la a VI-a ediție, sub auspiciile Comitetului de cultură și educație socialistă Caraș-Severin, a Centrului de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă împreună cu Școala populară de artă și Inspectoratul școlar al județului gazdă, sub generoasa emblemă a Festivalului Național „Cîntarea României", a fost dedicat celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Prețuind — cum se cuvine — frumusețile artei noastre corale și deopotrivă pe creatorii ei din trecut și de azi, factorii organizatori menționați mai sus au reușit — și de data aceasta — să ofere, cu aleasă ospitalitate, scena festivalului numeroaselor formații corale participante pentru a prezenta publicului reșițean variate și interesante programe artistice.

Cele două secțiuni ale festivalului cuprinzînd corurile de pionieri și corurile de adulți — veritabili amatori, în formații mixte și de voci egale, au constituit un minunat prilej de întrecere între coruri și dirijorii lor, oferind ascultătorilor, prezenți în frumoasa sală de concerte a școlii cu clase de muzică din Reșița, adevărate momente de trăire artistică. Dintre compozitorii ale căror lucrări au figurat în programul festivalului menționăm pe Iosif Velceanu, Timotei Popovici, Ion Vidu, Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Nicolae Oancea, Nicolae Ursu, Gheorghe Dumitrescu, Tudor Jarda, Gheorghe Bazavan, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Mircea Neagu, Constantin Romașcanu, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Adrian Pop, George Balint și mulți alții.

Juriul de specialiști — dirijori și compozitori de prestigiu — în următoarea componență : prof. univ. Dorin Pop — președinte ; compozitorii Mircea Neagu, Ștefan Andronic și Iovan Miclea — membri, avînd alături reprezentanți ai CCES și ai instituțiilor organizatoare, a acordat premii și mențiuni celor mai bune formații corale. Astfel, Marele premiu al festivalului a fost acordat Corului mixt al Universității din București, dirijor Ligia Balica, formație ce s-a remarcat prin înalte virtuți interpretative și expresive sprijinite pe o perfectă acurateță de ansamblu, pe un evident echilibru sonor cît și pe o clară și frumoasă emisie vocală.

La secțiunea corurilor de adulți, premiile au fost atribuite astfel : Premiul I s-a acordat Corului mixt al Facultății de medicină din Craiova, dirijor Valentin Cîrlig ; premiul al II-lea, Corului mixt de tineret „Diason" al Universității din Brașov, dirijor Nicolae Țurcanu, iar premiul al III-lea a fost decernat Corului mixt al Uzinelor din Reșița, dirijor Adrian Micșa. De asemenea, juriul a mai acordat un premiu special din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor formației corale „George Enescu" a Casei orășenești din Dorohoi, jud. Botoșani, dirijor Vasile Nistor. Cu mențiuni au fost distinse : Corul mixt al Casei orășenești de cultură din Motru, jud. Gorj, dirijor Florica Ghițescu, corul de cameră „Melodia" al Casei municipale de cultură din Călărași, dirijor Marcel Costea și Corul feminin al Casei orășenești de cultură din Băile Herculane, dirijor A. Martin.

La secțiunea corurilor de pionieri, premiile au fost acordate după cum urmează : Locul I, Corului de cameră „Armonia" al Școlii generale nr. 12 din Reșița, dirijor Lia Ponoran, locul II, Corului de cameră „Canon" al Școlii generale din comuna Marga jud. Caraș-Severin, dirijor Dumitru Jompan, iar locul III, Corului de cameră al Școlii generale nr. 12 din Pitești, jud. Argeș, dirijor Constanța Rizea. Cele două mențiuni au fost atribuite corurilor de pionieri din comunele Teregova și Copăcele, dirijori Nicolae Moacă și Ivan Liber.

În cea de a doua zi a festivalului, după înmînarea premiilor, a urmat un reușit concert coral la care și-au dat concursul, în partea I Corul de cameră „Mioriță" al Casei de cultură a sindicatelor din Reșița dirijat cu convingătoare autoritate de Doru Morariu, formație distinsă în anul 1983 cu Marele premiu al acestui festival, iar în partea a II-a Corul mixt al Universității bucureștene, condus cu mare sensibilitate de Ligia Balica, distins cu Marele premiu al actualei ediții. Ambele formații s-au remarcat prin calitatea interpretării, prin rafinament și omogenitate, fiind răsplătite cu vii și entuziaste aplauze de către publicul din sală nutrind speranța reîntîlnirii cu acestea și la următoarele ediții ale acestui renumit festival coral reșițean.

Iovan MICLEA

Vara la Amara
Toamna la Bacău

Sigur că mi-ar fi plăcut ca în loc de Bacău să fi fost tot o localitate care să rimeze, dar așa a fost să fie ! *„Toamna culturală băcăuană"* a ajuns în 1984 la a 13-a ediție, iar *„Festivalul tinereții"*, dotat cu Trofeul Amara, este și mai longeviv. Sînt două dintre cele mai vechi manifestări-concurs deschise artiștilor amatori din întreaga țară, constituindu-se într-un excelent cadru de afirmare și consacrare pentru autentice valori în domeniul interpretării de gen. Astfel, la Amara, printre laureații trecuți s-au numărat Jeanina Matei, Angela Ciochină, Mihaela Runceanu ; la Bacău, lista este ceva mai lungă, datorită includerii unei secțiuni de muzică populară (evident mai solidă, mai fecundă) : Marina Scupra, Carmen Rădulescu, Carmen Anton, Constantin Nadoleanu (muzică ușoară), Tiberiu Ceia, Maria Dragomiroiu, Mina Pîslaru, Mioara Pitulice, Vasilica Dinu, Florica Zaha, Valeria Peter Predescu, Cornelia Ardeleanu (folclor)... Am participat la edițiile 1984 ale concursurilor amintite și am remarcat, în ambele cazuri, interesul larg al publicului, grija organelor locale întru buna organizare și desfășurare a manifestărilor în cauză și, în ultimă instanță, emulația pe care ele o provoacă pe plan nu numai local. La Amara, spre exemplu, din juriu au făcut parte, între alții, Vasile Donose (președinte), Vasile Veselovski, Voicu Enăchescu, Dan Mizrahi, iar în afara concursului au cîntat Aurelian Andreescu, Jeanina Matei, Marcela Alexandru, Vally Niculescu, Luigi Ionescu, Acvilina Severin, trio Expres — toate aceste nume vorbind de la sine. Despre laureata concursului, tînăra de 18 ani din Galați, Gabriela Soare, vom mai auzi cu siguranță, așa cum s-au întîmplat lucrurile cu Paula Călin, spre exemplu, bucureșteanca luînd parte peste cîteva zile la concursul de interpretare de la Mamaia. Cu mulți dintre soliștii prezenți la Amara m-am întîlnit la Bacău, la „Toamna culturală" organizată de Consiliul județean al sindicatelor, Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Comitetul județean al Uniunii Tineretului Comunist, Consiliul județean al Organizației Pionierilor și revista „Ateneu". Înscris armonios în generosul cadru oferit de Festivalul național „Cîntarea României", concursul a fost dedicat la ediția actuală măreților evenimente din viața poporului nostru — a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român. Este deci al 13-lea an consecutiv cînd, în diferite orașe ale ju-

deţului Bacău, sînt reuniţi, în cadrul unor ample manifestări cultural-artistice, formaţii şi interpreţi, mesageri ai artei româneşti, asigurîndu-se în felul acesta continuitatea activităţii acestora, precum şi descoperirea şi lansarea unor noi şi autentice talente interpretative. Pe lîngă laureaţii secţiunilor de muzică uşoară şi populară (a căror

Maria Dragomiroiu

desfăşurare am urmărit-o în întregime pe parcursul celor 4 zile), i-am putut aplauda şi aprecia şi pe premianţii altor genuri artistice : Ansamblul de balet al Casei de cultură a Sindicatelor din Bacău, instruit de Andrei Lupu (la fel de talentate aceste fetiţe în domeniul dansului modern ca şi al celui clasic), Grupul vocal cameral al Întreprinderii de Confecţii din oraşul Gh. Gheorghiu-Dej, dirijat de prof. Iulian Munteanu (cu un repertoriu foarte bine stăpînit, incluzînd prelucrări de Achim Stoia, Constantin Arvinte, Pretorian Vlaiculescu), grupul folk „Paragraf" al I.P.E.P. Bacău, instruit de Gil Ioniţă. Juriul a fost prezidat de Vasile Iacob, membru în biroul executiv al Consiliului judeţean al sindicatelor, din el făcînd parte, între alţii, dr. folclorist Mihai Miron, coregraful Gheorghe Cholevas, dirijorul George Sîrbu (care a condus şi ansamblul acompaniator „Plaiurile Bistriţei"). Secţiunea de muzică uşoară (mai slabă, parcă, anul acesta) a beneficiat de acompaniamentul a două formaţii tinere, laureate ale Festivalul naţional „Cîntarea României" : „Graphic" din Bacău şi „Montana" din Comăneşti. Aminteam că folclorul ne-a oferit mai multe motive de satisfacţie, materializate, de altfel, într-o „cantitate" mai mare de distincţii ale juriului. Două trofee, deci două premii I, au revenit lui Mihai Ion (rapsod popular din Moineşti, imitînd uluitor o serie de instrumente populare — nai, fluier, ocarină) şi Constanţa Cristea, din Ciorogîrla, jud. Giurgiu. O impresie la fel de puternică

Trio expres

Formaţia Savoy

a lăsat talentul soliştilor Rodica Andronic (îndeosebi ea — 19 ani, Suceava) şi Doina Plantos (sudoriţă la Comăneşti) — ambele distinse cu Premiul II, Elisabeta Moară (Bacău) şi Ştefan Fronie (Dolj) — premiul III, ca şi al acelora ce au primit menţiuni : Veronica Jucă (Bacău), Lucica Pavelea (Braşov), Oltiţa Torică şi Valerică Zaim (ambii din jud. Bacău). De notat este faptul că unii dintre ei nu mai locuiesc astăzi pe plaiurile natale, alegîndu-şi însă repertoriul, costumul, maniera de interpretare tot din zona în care au crescut : o frumoasă dovadă de fidelitate faţă de cîntecul strămoşesc. Aceleaşi calde aprecieri se cuvin şi altor interpreţi, ce ar fi putut la fel de bine intra în palmares : Valeria Florea (Bistriţa-Năsăud), Radu Ştefan (Argeş), Vasile Ciopec (Botoşani), Augustin Varga (Maramureş), Letiţia Blaga (Mureş), Ion Udrea (Bacău), Silvan Siladi (Maramureş)...

În ceea ce priveşte muzica uşoară, concurenţi ceva mai puţini, mai slab pregătiţi, la care pasiunea pentru ceea ce fac n-are, uneori, arderea, incandescenţa celor de la folclor. Cea mai bună dovadă : mulţi dintre ei nu cunoşteau compozitorii melodiilor pe care le interpretau, alţii recurgînd, datorită

Angela Similea

acestei ignoranțe, la piese din repertoriul internațional, ceea ce regulamentul, firește, interzice ! Poate că, din acest motiv, Premiul I nici n-ar fi trebuit acordat. El a revenit, pînă la urmă, elevei de 17 ani din Bacău Liliana Velea, în cazul căreia progrese pot apare dacă ținem seama că s-a aflat la prima confruntare de gen. Ne-au mai plăcut Camelia Solomon — premiul II (muncitoare la I.I.C. Bacău, solistă cu o plăcută prezență scenică), Elena Pața — Suceava (premiul III), ca și cei trei interpreți distinși cu mențiuni : Mihaela Iancu (Bacău), Adrian Ailioaiei (Bîrlad), Emilia Savu (Mureș). Premiați la alte concursuri, nu și aici, reale înzestrări au dovedit și Lidia Vrînceanu din Botoșani (ea este de fapt ieșeancă și a cîntat cu succes — pe atunci se numea încă Zaharia — la „Revelionul vedetelor", la București), Liliana Alber Karlo (Bacău), Magda Axon (Suceava), Costel Toader (Brașov). Iubind muzica ușoară, cîntînd cu aceeași pasiune piese de Mișu Iancu și Marian Nistor, George Grigoriu și Mihai Constantinescu, Aurel Giroveanu și Mircea Romcescu, acești soliști pot constitui, totuși, în cazurile de vîrf, schimbul de mîine al genului. Festivalul „Toamna culturală băcăuană" s-a bucurat, se impune menționarea, de participarea în afara concursului, cu recitaluri de excepție, a Angelei Similea și formației Savoy, în toate cele opt spectacole.

Octavian URSULESCU

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești

Revista „Sovietskaia Muzîka" din august 1984 publică un grupaj de articole dedicate celei de-a 40-a aniversări a victoriei Revoluției de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă a României.

În deschiderea seriei tovarășul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" semnează articolul *Unirea milioanelor*, în care arată succesele obținute de muzica românească în acești ani, în direcția îmbogățirii vieții spirituale a maselor, dezvoltarea fără precedent a tuturor genurilor muzicale, de la muzica corală și ușoară pînă la creația simfonică și de operă, manifestate într-o bogată viață de concert și în Festivalul național „Cîntarea României".

Articolul următor, *Înflorirea simfonismului*, semnat de muzicologul Octavian Lazăr Cosma, cuprinde o panoramă a creației simfonice românești, începînd cu G. Stephănescu, A. Castaldi, S. Golestan, G. Enescu, M. Jora, P. Constantinescu, D. Cuclin și continuînd cu reprezentanții de seamă ai muzicii românești contemporane.

Compozitorul Dan Buciu semnează articolul *Noua muzică corală*, referindu-se atît la tradiția folclorică românească pătrunsă în toate genurile vocale, cît și la expresia contemporană a cîntecului patriotic, social-politic.

Compozitoarea Liana Alexandra, în articolul *Portretul unei generații* arată că tinerii compozitori români și-au cîștigat și afirmat individualitatea creatoare în cadrul culturii naționale și europene.

Păstrarea spiritului național este articolul semnat de muzicologul Vasile Tomescu și compozitorul Doru Popovici. Păstrătoare și continuatoare a tradițiilor folclorice și bizantine, a eposului eroic și al liricei doine, școala contemporană de compoziție transpune azi în viață năzuințele patriotice și umaniste ale poporului, exprimate și în trecut de marii ei reprezentanți în frunte cu George Enescu.

Cîntarea României este articolul muzicologului Vasile Donose, care aduce la cunoștința cititorilor sovietici marea amploare și însemnătate pe care această manifestare culturală a căpătat-o în ultimii ani. Numai la ultima ediție (1981—1983) au luat parte la acest Festival 192 000 formații și cercuri artistice, reunind 4 milioane de artiști amatori, demonstrînd astfel că muzica este un puternic mijloc de educare estetică, umanistă și revoluționar-patriotică.

Articolelor de mai sus li se alătură un material semnat de muzicologul sovietic Rufina Leites — *Succesele operei naționale* — în care autoarea, bună cunoscătoare a vieții muzicale românești, face o amplă prezentare, atît a creației românești de operă, culminînd cu capodopera enesciană *Oedip*, cît și a interpreților ei de frunte.

★

Revista „Muzîkalnaia Jizni" publică de asemeni o serie de articole, sub genericul „23 August sărbătoarea națională a poporului român, eliberarea de sub jugul fascist și începutul înfloririi economice și culturale a țării, aflată pe drumul construirii socialismului".

Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Nicolae Călinoiu, semnează articolul *Muzica — sufletul poporului*, evocînd idealurile umaniste, patriotice și revoluționare ale poporului român exprimate în muzică, acea artă în care, după cum spunea Enescu, „se reflectă realizările spirituale ale omului, ale popoarelor".

Pe drumul înfloririi este articolul semnat de I. Arsentieva, care se referă la bogăția vieții muzicale românești, enumerînd cele 20 de teatre muzicale și 20 de orchestre simfonice, teatrele de operă și numeroasele ansambluri artistice, instituțiile artistice, festivalurile muzicale naționale, precum și legăturile de colaborare între muzicienii români și sovietici.

În continuare trei articole sînt dedicate unor interpreți de diferite genuri : Alina Popovici semnează articolul *Mîndria școlii violonistice* — despre Mihaela Martin, Florin Condurățeanu un interviu cu Tudor Gheorghe — *Trubadurul român*, iar P. Alinova un articol despre Aurelian Octav Popa — *Clarinetist, compozitor, dirijor.*

Sub titlul *„Cu marca «Electrecord»"*, V. Savrov reamintește iubitorilor de muzică din U.R.S.S. discurile pe care au prilejul să le audieze din creația românească, începînd cu „Integrala Enescu" și continuînd cu calitative imprimări din creația de operă, simfonică, corală și ușoară precum și numeroasele discuri de muzică populară imprimate cu marca „Electrecord".

★

Revista „Sovietski Balet" publică sub titlul *„Un drum plin de roade* un articol asupra artei coregrafice contemporane în R. S. România, semnat de criticul D. Brezulea, care menționează realizările baletului nostru clasic în cele 10 centre coregrafice naționale, în direcția valorificării tradiției de inspirație folclorică și a găsirii unor noi valențe în exprimarea spiritualității contemporane

S. N.

★

Am avut fericitul prilej de a participa și la cea de a II-a ediție a Festivalului coral „Hans Eisler" al cîntecului politic, revoluționar, care s-a desfășurat în perioada 17—22 august 1984, la Leipzig, oraș cu o bogată și veche tradiție muzicală. Organizat de către Ministerul Culturii și Radioteleviziunea din R.D. Germană, festivalul are ca scop cinstirea memoriei compozitorului Hans Eisler, care în perioada anilor 1920—1933 a desfășurat o intensă activitate de creație în domeniul cîntecului revoluționar, fiind de asemenea și un animator de seamă al mișcării corale muncitorești din zona Leipzig.

La festival au participat formații corale din Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, Polonia, România, Ungaria, U.R.S.S. precum și alte coruri din R.D.G., toate acestea dovedind un nivel artistic ridicat, cu un repertoriu bine conceput ca formă și stil de creație, remarcîndu-se prin specificul interpretării (în special la piesele autohtone) prin stilul autentic caracteristic spiritualității poporului respectiv, fapt care a contribuit la cunoașterea creației corale clasice și contemporane din țările participante la această manifestare.

Conform regulamentului festivalului, toate corurile au prezentat cîte un concert de gală cu o durată de o oră, dîndu-se astfel posibilitatea ca fiecare formație să prezinte un program bogat și divers ca factură muzicală, ponderea avînd-o creația corală din țara respectivă, lucrări din literatura universală, precum și cîte 1—2 cîntece aparținînd compozitorului Hans Eisler. Concertele de gală au avut loc în frumoasa sală a Operei din Leipzig, unde timp de trei zile (cîte două concerte pe zi, matineu și seara) un public numeros și avizat în domeniul muzicii corale, a susținut cu vii aplauze evoluția tuturor formațiilor, demonstrîndu-se astfel viabilitatea muzicii de acest gen, rolul ei educativ care prin conținutul versurilor, a muzicii, contribuie la dezvoltarea sensibilității artistice.

Concertul corului de cameră „Pontica", formație de prestigiu din mișcarea corală de amatori din țara noastră, laureată la toate edițiile Festivalului național „Cîntarea României" precum și a festivalurilor corale interjudețene „Ion Vidu" — Lugoj, „D. G. Kiriac" — Pitești și „Iosif Velceanu" — Reșița, s-a bucurat de un frumos succes ; profesorul Sabin Nicolaină, dirijorul corului, a dovedit preocupări de seamă pe linia interpretării, a expresivității muzicale. Publicul spectator a apreciat în mod deosebit frumusețea glasurilor, acuratețea, dinamica, tehnica vocală, un stil aparte de interpretare, sensibilitatea artistică, bogatul evantai al nuanțelor, cu contraste de bun gust, toate acestea demonstrînd seriozitatea cu care corul „Pontica" s-a pregătit din punct de vedere artistic pentru această manifestare a muzicii corale. Repertoriul corului, alcătuit în proporție de 90% din creația noastră clasică și contemporană, a atras în mod cu totul deosebit atenția publicului, a muzicienilor. Au impresionat în deosebi lucrări ca : *Preste deal* și *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu, *Morarul* de D. G. Kiriac, *Suita din Oaș* de Dorin Pop, *Somnoroase păsărele* de T. Teodorescu, *Iac-așa* de Simeon Nicolescu, precum și alte lucrări semnate de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Radu Paladi, Doru Popovici, Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, Iovan Miclea, acestea atrăgînd atenția prin specificul melodic și ritmic precum și al altor elemente de ordin armonic, al aranjamentului coral, asemenea calități fiind evidențiate în mod special de către cronicarii muzicali din Berlin și Leipzig.

A avut loc, de asemenea, un interesant simpozion cu tema *Creația de cîntece revoluționare a compozitorului Hans Eisler* în cadrul căruia au fost prezentate referate care au scos în evidență valoarea și importanța creației de cîntece revoluționare și rolul compozitorului ca animator al mișcării corale muncitorești în perioada dintre cele două războaie mondiale.

În programul festivalului au figurat și concerte în deplasare, în localități apropiate orașului Leipzig, precum și în cadrul unor întreprinderi și instituții care au patronat cîte un cor, concerte care s-au bucurat de un deosebit succes, corului „Pontica" solicitîndu-i-se repetarea multor lucrări, aceasta demonstrînd succesul de care se bucură creația corală românească.

Mircea NEAGU

★

În vara anului 1984 a avut loc a XIII-a ediție a cursurilor internaționale de orchestră, muzică de cameră și perfecționare instrumentală „Fedile Fenaroli" de la Lanciano — Italia. Maeștri ca Antonio Bacchialli — muzică de cameră, Sergio Serticaroli — pian, Franco Campioni — percuție, Will Humborg, Andrea Licata, Karl Martin — dirijat orchestră Hau condus cu multă pasiune cursurile respective parcurgînd repertorii variate ale muzicii universale.

Dintre participanții activi la aceste cursuri, România a avut un număr însemnat de instrumentiști în marea orchestră simfonică. Partidele de vioară, violă, violoncel, percuție, suflători au fost reprezentate de elevi, studenți, profesori de la Liceul de artă „George Enescu" — București, Conservatoarele din București, Iași și Cluj-Napoca. Orchestra a avut o activitate bogată concertistică cu repertoriu foarte variat ce a cuprins lucrări de Beethoven, Liszt, Ceaicovski, Smetana, Dvořák, Wagner obținînd un binemeritat succes.

Cursul de muzică de cameră condus de maestrul Antonio Bacchelli, renumit solist și profesor italian, a fost cu cinste reprezentat de Cvartetul de coarde din Brașov alcătuit din Alexandru Sechei — vioara I, Mihaela Mureșanu — vioara II, Nicolae Vulpe — violă, Nadia Paraschiv — violoncel care au interpretat cvartete de Mozart și Schubert și de Duo-ul pian-clarinet format din pianista Liliana Nedelciu din București și Alberto Fornero (Italia) — clarinet, care au interpretat *Sonata* de Poulenc și *Marele duo concertant* de Weber. Concertele ambelor formații au fost apreciate elogios de participanți.

Cursul de pian, condus de Sergio Serticaroli, profesor la Academia Santa Cecilia din Roma, a fost frecventat și de doi tineri pianiști români : Cristian Niculescu — student anul I la Conservatorul din București (interpretînd lucrări de Bach, Beethoven, Schumann, N. Brînduș) și Liliana Nedelciu — profesoară de pian la Școala de artă nr. 201 București (interpretînd lucrări de Liszt, Brahms, Prokofiev, Șerban Nichifor). Ei au demonstrat în concertele susținute nivelul ridicat al școlii pianistice românești.

★

O altă importantă manifestare la care interpreții români au fost prezenți în această vară a fost „Prima întîlnire" internațională a clarinetiștilor ce a avut loc la Mongenevre — Franța, la care au participat Ion Nedelciu — prim clarinetist la Teatrul de Stat de Operetă din București și Ovidiu Căplescu, clarinetist la Filarmonica Constanța. Ei au urmărit cursurile de clarinet și muzică de cameră cu iluștrii reprezentanți ai artei clarinetistice : Guy Deplus — Paris, Hans Rudolf Stadler — R.F.G., Henri Dionet — Versailles și alții. În afară de lucrări solo interpreții români au executat în formație de cvartet de clarinete lucrări de Bach, Mozart și Albinoni și, în formație de trio, o primă audiție de Jean Marie Pomey. Și cu această ocazie, tinerii muzicieni români au făcut cunoscută școala muzicală de interpretare și compoziție românească purtînd cu succes numele României peste hotare.

Rep.

★

Artistul de excepție care la un festival de muzică de cameră de la Brașov ne-a încîntat cu un recital de lăută, restituindu-ne într-o interpretare captivantă cîteva „ardelene" vechi și muzica brașoveanului Bakfark, András Kecskés ne propune să ascultăm noul său disc intitulat *Muzică veche turcească în Europa (sec. 16—18)*. Pe Bakfark l-a interpretat ca solist ; la realizarea acestui disc Kecskés colaborează cu un număr considerabil de muzicieni, printre care cu celebrul René Clemencic, conducătorul formației „Clemencic Consort" din Viena din care artistul budapestan face parte începînd cu anul 1972, și cu iranianul Esmail Vasseghi, virtuoz al unor instrumente orientale ca santurul și tombakul. Kecskés însuși cîntă din gură, apoi din ud, harpă evreiască, def, tanbur (lăută persană) și altele ; și prietenii săi mînuiesc cîte 2—6 instrumente ca naiul și ney-ul, rebec, kemânce, rebab, cobză, dombra sau zurna. Programul discului întrunește o serie de monumente ale muzicii turcești din Europa secolelor 16—18 ; *Marșul soldaților turci de la asaltul Belgradului* păstrat într-o tipăritură nürnberghează din 1608. două cîntece bilingve scrise de un turc (1588—89) și, respectiv de poetul maghiar Bálint Balasi (1588), cîntecul de dragoste *Estergon kalesi* al unui rapsod turc rezident în Esztergomul de pe Dunăre ocupat de Semilună, piese turcești notate cu semne evropenești de italienii Donado (1688) și Toderini (1789) etc., și, în sfîrșit dar nu în ultimul rînd, două peșrevuri de Dimitrie Cantemir (1710—11), în modurile „rast", respectiv „mahur".

Desigur, ar fi de dorit ca despre autenticitatea înregistrărilor în cauză să se exprime în aceste coloane un turcolog de profesie. Subsemnatul nu pot să apreciez performanța artiștilor decît pe baza impresiei pe care ea o lasă în ascultătorul curios dar neavizat, și care este excelentă. Muzica veche a turcilor este monodică, dar pe acest disc ea ne apare într-o rafinat nuanțată bogăție timbrală care compensează cu prisosință lipsa armoniilor. Pînă și interpreții vocali ai lui Kecskés stîrnesc iluzia unei emisiuni autentic orientale, iar virtuozii instrumentelor de percuție participă la realizarea discursului muzical ca parteneri egali cu suflătorii și cu mînuitorii instrumentelor de coarde. Dacă interpreții au dorit să trezească în ascultător simpatie pentru această muzică, care este și ea muzică europeană, deci este și muzica noastră, a fiecăruia dintre noi, acest scop a fost atins.

Muzica domnitorului umanist Dimitrie Cantemir, pe care o reauzim într-o tălmăcire înnobilată de o impresionantă empatie artistică, constituie un pilon prețios al acestei punți muzicale pe care Kecskés și ai săi o ridică deasupra unei prăpastii istorice. Și textul de prezentare, tipărit în cinci limbi, subliniază meritul peren al lui Cantemir de a fi fost o punte vie între Europa luminată și cultura islamică.

Francisc LÁSZLÓ

Cartea internațională

Alain Pâris — Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX-e siècle, Paris, Laffont, 1982, 876 p.

Arta interpretativă și-a cucerit în ultimul sfert de veac — datorită, în special, discului, filmului, radio-ului și televiziunii — un loc preponderent în mișcarea artistică, recente dicționare, enciclopedii și lexicoane punînd un accent tot mai mare pe numele dirijorilor, cîntăreților și instrumentiștilor de pe toate meridianele lumii. Spectaculoasa ascensiune a interpreților în conștiința auditorului contemporan este remarcabil surprinsă în cele 17 studii introductive ale *Dicționarului* dirijorului și muzicologului francez Alain Pâris. Dacă odinioară — remarcă autorul în prefață — numele interpretului apărea pe afișe cu caractere minuscule, astăzi, în schimb, adeseori se uită compozitorul, în timp ce treptat, treptat, voga virtuozului crește vertiginos, numele acestuia „se vinde". Este o realitate, afirmă Alain Pâris, că „nu se mai duce nimeni la concert spre a asculta *Simfonia eroică*, ci pentru a aplauda un mare dirijor sau un mare solist". Trăim — în concluzie — o epocă a vedetelor, fapt care justifică apariția *Dicționarelor interpreților*.

Lucrarea cuprinde trei părți : *Situația și evoluția interpretării în sec. XX* (17 studii) ; *Instrumentiști, dirijori, cîntăreți ; Ansambluri (muzică veche și contemporană, muzică de cameră, orchestre, coruri, opere)*. Aceste ultime două capitole sînt ordonate pe criteriul alfabetic (A—Z), autorul adăugînd la sfîrșitul *Dicționarului* un index de nume proprii pe discipline instrumentale, vocale, dirijori de cor și orchestră.

Articolele-titlu care nominalizează interpreții sînt succinte, bine gîndite, echilibrate ca materie și spațiu grafic, concludente, cuprinzînd datele esențiale (numele, profesiunea, originea etnică, locul și data nașterii — morții, studiile, premiile, primele audiții și premierele absolute, instituțiile cu care a colaborat, scurtă caracterizare profesională). Informația lui Alain Pâris se dovedește „la zi", detaliile cu caracter „picant" nefiind evitate, spre a da culoare fiecărui portret. Din păcate, lipsesc *bibliografia* și, mai ales, *discografia* (eventual *filmografia*), elemente lexicografice necesare în cazul interpreților. Investigația lui Alain Pâris s-a desfășurat pe multiple planuri, chiar dacă omisiunile de nume apasă greu în balanța reprezentării echitabile a valorilor autentice (scuza autorului, de a-i fi exclus pe cei care „au refuzat să comunice cele mai elementare date", nu ni se pare nici convingătoare, nici științifică).

Școala interpretativă românească este — în general — bine reprezentată, dacă avem în vedere că peste 40 de soliști și dirijori, precum și Filarmonicile *George Enescu* din București și *Moldova* din Iași, Orchestra simfonică a R.T.V., Orchestra de cameră *București*, corul *Madrigal*, Cvartetul de coarde *Voces* din Iași, figurează cu date complete și exacte în *Dictionnaire des interprètes*. Excelent de bine surprins se află George Enescu, prin toate laturile sale (violonist, pianist, dirijor, pedagog). Din păcate, cîteva omisiuni (Opera Română și Filarmonica din Cluj-Napoca, formațiile camerale *Musica Nova* din București și *Ars Nova* din Cluj-Napoca, Teatrul de Operetă din București) întunecă imaginea locului ocupat de școala noastră interpretativă în lumea contemporană. Dacă vom adăuga faptul, că o serie de dirijori, cîntăreți și instrumentiști cu certă „carte de vizită" internațională lipsesc din lucrarea lui Alain Pâris, vom înțelege că pentru viitoarea ediție se impune o cercetare substanțială a artei interpretative românești.

Deși nu dispune de stilul lexicografic epatant, pretențios, rigid, cu zecile de abreviațiuni și abuzurile de date cu care ne-au obișnuit asemenea instrumente de lucru, totuși *Dictionnaire des interprètes* de Alain Pâris răspunde pe deplin pretențiilor de documentare exactă, utilă, situîndu-se printre lucrările de referință, menite să lumineze peisajul muzical atît de contradictoriu și de complex al veacului XX.

Erich Valentin — Lübbes Mozart Lexikon Bergisch Gladbach, Gustavfolübbe Verlag, 1983, 224 p.

Originala și inedita colecție de lexicoane inițiată în 1982 de editorul vest-german Gustav Lübbe (Bach, Stravinski, Wagner) a cunoscut, chiar de la debut, un succes de librărie neobișnuit, formatul, conținutul, stilul de redactare, ilustrația, tiparul, dar, mai presus de toate, *ideea*, contribuind la izbînda lucrărilor. Schema fiecărui tip de lexicon pornește chiar de la copertă și format : legată în pînză neagră, cu un mic medalion în culori (de preferință un portret inedit sau puțin cunoscut), cartea dispune de mici dimensiuni, spre a fi parcă purtată zilnic în cercetarea întreprinsă într-o arhivă, bibliotecă etc. După prefața autorului și biografia muzicianului, lexiconul se desfășoară *alfabetic*, cuprinzînd de la titlurile fiecărei piese, orașele și localitățile unde a peregrinat compozitorul, persoanele cu care a colaborat (libretiști, dirijori, cîntăreți, instrumentiști, editori, sprijinitori etc.) și cele care i-au studiat moștenirea artistică pînă la organizațiile de concerte, arhivele și colecțiile ce păstrează documentele autografe, edițiile critice, bibliografiile, genealogiile, cataloagele ș.a.

Autorul volumului *Lübbes Mozart Lexikon*, prof. dr. Erich Valentin este o personalitate bine cunoscută în valorificarea moștenirii „prințului muzicii", fiind conducătorul publicației *Acta Mozartiana*, fondator al asociației *Deutsche Mozart-Gesellschaft* din Augsburg și membru al *Institutului central de cercetare mozartiană* din Salzburg. Desigur că în fața unui asemenea specialist, orice detaliu biografic și creator al lui Mozart nu a putut scăpa neînregistrat. Ceea ce constituie, însă, meritul deosebit al autorului, ni se pare capacitatea de sinteză, forța de concizie a redactării fiecărui articol. Despre fiecare operă de pildă, se comunică data și locul premierei absolute, amănunte despre libret și libretist, versiunile textului și muzicii, componența orchestrei, analiza părții vocale, personajele ș.a. Nu lipsesc considerațiile estetice asupra muzicii (excelentă investigație asupra „turcismelor"

din *Răpirea din Serai).* Nimic nu pare de prisos, iar detaliile d'spun de o rigoare științifică ireproșabilă (aproape fiecare cuvînt — de pildă, la articolul *„Boală, moarte, înmormîntare"* — are trimiteri la scrisori, documente, presă, studii). O simplă mențiune în jurnalul de călătorie a lui Leopold și Wolfgang Mozart este suficientă spre a permite lui Erich Valentin să stabilească, de pildă, toate legăturile cu Giovanni Paisiello. Cele 17 turnee artistice ale marelui muzician din Salzburg sînt urmărite cronologic cu datele complete, orașele vizitate, persoanele însoțitoare etc.

Pentru muzica românească, *Lübbes Mozart Lexikon* rămîne interesant prin articolul *Born, Ignaz von* (1743—1791) mineralogul de origine maramureșeană, prieten al lui Mozart, omul de știință ce i-a inspirat pe Sarastro din *Flautul fermecat* și căruia compozitorul i-a dedicat cantata *Die Maurerfreude,* KV 471.

Original prin concepție și util prin bogăția și sistematizarea datelor, *Lübbes Mozart Lexikon* de Erich Valentin nu poate lipsi din biblioteca oricărui meloman, dornic să obțină rapid, înaintea unei audiții mozartiene, toate amănuntele „biografice" asupra piesei, iar asupra compozitorului acel cumul de informații necesare înțelegerii depline, privind omul și artistul de geniu. Cum editorul declară pe contrapagina de titlu a lexiconului *Bach* (1982) că și-a propus să publice asemenea tipuri de volume de la Bach pînă la Bartók, de la Vivaldi pînă la Schönberg, nutrim speranța că va veni și rîndul unui... *Lübbes Enescu Lexikon !*

Viorel COSMA

Globul muzical

Cursurile de vară pentru tinerii compozitori de la Kazimierz Dolny (Polonia) sînt considerate a fi o replică neadversativă la festivalul de la Darmstadt. Firească nostalgie a unei puternice școli componistice (am numit școala poloneză) ; salutară a fost concretizarea ei, în urmă cu patru ani, într-o manifestare ce de la an la an își sporește prestigiul. Kazimierzul devine astfel timp de două săptămîni, aidoma Darmstadtului, locul de întîlnire și, de ce nu (?), de dispută al tinerilor creatori, reprezentanți ai celor mai diverse (uneori opuse) școli, curente, atitudini componistice. Ceea ce apropie și mai mult cele două manifestări muzicale este prezența activă a personalităților, a acelor muzicieni consacrați care fie că sînt adulați, fie contestați oficiază în bună măsură marketingul muzicii contemporane. Mai mult, la Kazimierz aceste personalități au fost invitate în calitate de lectori, prelegerile lor circumscriindu-se temei ce a guvernat întreaga desfășurare a seminarului : „determinism și indeterminism în muzică". O temă, desigur, generoasă, în același timp însă inepuizabilă în sensuri și semnificații. Se impunea deci o anume limitare prin reducere la esență. Fapt săvîrșit în expunerea sa introductivă de către Stanislav Cichowicz, unul din reputații filosofi polonezi contemporani. A venit apoi rîndul muzicienilor pentru localizarea sensurilor celor două categorii filosofice. În realitate însă tema a constituit un prilej ideal pentru acreditarea propriilor creații : Zygmunt Krauze — *Polichromie, Piesele pentru orchestră nr. 1 și 2, Muzică spațială nr. 1* —, Paul Patterson — *Voices of Sleep, Concertul pentru clarinet și orchestră, Games, Time Piece, Kyrie, Octet, Deception Pass, Mass of the Sea* —, W. A. Dobrowolski — *Piesele pentru orchestră nr. 5 și 6, Muzică de cameră pentru suflători și corzi* —, Xenakis — *Ionchaies, Theraps, Mikka, Kothos, Ik hoor, Pléïades.* O abundență de lucrări, fiecare din ele comentate de autorul însuși prin prisma raportului ce se instaurează între rațiune și intuiție, între ceea ce este și ceea ce nu este determinat. Dar care muzică nu constituie oare expresia raportului dintre determinism și indeterminism ? Dincolo de expunerile mai mult sau mai puțin apodictice, muzica a fost cea care, în ultimă instanță a convins sau nu. Mai exact, emoția declanșată în timpul audiției. Uneori însă aceasta a fost în suferință. Deopotrivă la maeștri și la învățăcei. Aceștia din urmă au, desigur, acoperire în lipsa de experiență, în (încă) grosimea uneltelor. Și totuși, dacă începutul e orientat greșit, întreg parcursul va fi defectuos. Nu poți străbate un drum al imposturii, chiar dacă el este presărat de borne tentante — iluzorii totodată. Muzica retro, de pildă, prezentată în seminar — opera *Orpheus* de Simon Thorne din Țara Galilor (o parodie necondimentată, neșlefuită după Monteverdi) — ori cea electronică — semnată de Jaroslav Golembiowski din Polonia (insuficient articulată, dominată de locuri comune) — au demonstrat încă o dată că stadiul formării meșteșugului, al dobîndirii măiestriei componistice este inevitabil și imperios necesar în speranța făuririi unor opere durabile. La porțile acestei măiestrii au arătat că se află și cîțiva dintre participanții la cursuri : James Harley (Canada), Alejandro Iglesias Rossi (Argentina) — cu un inedit *Ritual pentru o cultură dispărută* — sau Piotr Radko (Polonia) — ale cărui lucrări *(Transformatio spiritui, Invocatio* și *Psalm)* au evidențiat afilierea sa la liniile de forță ale școlii poloneze. Deosebit de interesante (și binevenite) au fost punctele de vedere ale unor interpreți referitoare la muzica de avangardă. Marcați de o pronunțată disponibilitate investigatorie, soprana Virginia Palmer (S.U.A.) și cornistul Vladimir Dshambasov (Bulgaria) au oferit compozitorilor noi procedee de notație și modalități de emisie utilizate și utilizabile în creația muzicală destinată vocii umane, respectiv cornului.

De o înaltă ținută interpretativă au fost cele două concerte susținute de cvartetul „Slaski" care a restituit lucrări de Fred Fox *(A Threat),* Henryk Gorecki *(Sonata pentru două viori),* Osvaldas Balbakauskas *(Cvartetul nr. 2),* Alexander Lason *(Cvartet de coarde)* și Eugeniusz Knapic *(Cvartetul nr. 1).*

Nu putem încheia aceste considerații fără a menționa prezența românească, sucesul pe care tinerii compoziteri români și lucrările lor (Andrei Tănăsescu — *Concert pentru pian și orchestră,* Mihnea Brumaru — *Cvartetul nr. 1* și *Concertino pentru pian și orchestră,* Sorin Oancea — *Estampe,* Liviu Dănceanu — *Quasifuga)* l-au repurtat în cadrul antura-

jului de la Kazimierz. Succes care coroborat cu atîtea altele justifică pe deplin organizarea unui festival internațional de muzică contemporană. Școala românească de compoziție are nostalgia unui asemenea eveniment. Poate la Piatra Neamț...

Liviu DĂNCEANU

François Bayle (1932) este unul dintre numele cele mai proeminente pe care le-a dat muzica electronică franceză după *Pierre Schaeffer*, fiind practic conducătorul celebrului *Groupe de Recherches Musicales* (INA-GRM) ce-i numără alături de el pe Guy Reibel, Ivo Malec, Bernard Parmegiani, Fr. Delalande... Radio France, în incinta căruia ființează acest renumit centru de cercetări electronice, este deopotrivă laboratorul extrem de bine utilat *(analogic și digital)*, dar și mediul artistic de creație muzicală (în același timp de creație tehnică a unor subansamble și adaptări speciale) unde mari muzicieni își concep și realizează muzica, fiind în plus locul celor mai multe concerte de muzică electronică, cu o stagiune specială și al stagiilor de inițiere. GRM-ul produce de asemenea emisiuni radio cu profil educativ și informativ, avînd o bogată activitate săptămînală.

Fr. Bayle este coordonatorul acestui program general. Dar dincolo de aceste obiective ce presupun organizare și viziune, important este că Fr. Bayle a reușit în muzica electronică și mixtă pe care a creat-o să descopere linia marei arte, investind în procedeele de care uzează nu numai fantezie și spirit inventiv, ci și un flux de intensități și vibrații lirice, de care, în treacăt fie spus, această muzică are atîta nevoie.

Mai mult. Încercînd și reușind în cele mai multe cazuri să străpungă „zidul alb", inpenetrant al mijloacelor, împreună cu tehnicienii ce îi are la dispoziție, a conceput un instrument magnific, ce se cheamă „acusmonium", care este „o orchestră de difuzoare și proiectoare sonore, cuplate la o regie mobilă, organizată în regiuni în spațiul acustic al sălii, determinînd «ecrane de faze», trepte de calibre, planuri în spațiu. Proiecția dirijată se deschide, în fine, interpretării". *Acusmoniumul* e într-adevăr un ansamblu de cîteva mii de wați, care nu numai că are în posesie cu adevărat „curatul sunet al perfecțiunii", dar poate deopotrivă *să umanizeze* banda preînregistrată. În paranteză fie spus, în iarna anului 1982, cu prilejul concertului festival organizat de muzicologul *Harry Halbreich* la Radio Paris, am beneficiat noi înșine de o parte din acest miraculos instrument în „Ursa Mare" ce ni s-a părut comparabil cu un *Stradivarius*.

Romantice într-un anumit fel, reflexive, filosofice, ironice, operele lui Fr. Bayle poartă următoarele titluri (notăm evident aici pe cele mai celebre) : *Tremblement de terre très doux, Espaces inhabitables, Trois rêves d'oiseau, Grande Polyphonie, Erosphère : La fin du Bruit, Toupie dans le Ciel.* Majoritatea dintre ele, editate pe disc, posedă „Grand Prix de l'Académie du Disque Français" ori „Label Musique Française d'Aujourd'hui". Sunetul obiect — care poate fi de diferite origini — pur sintetizat, realizat cu instrumente, deformînd sunete tradiționale, ori provenind pur și simplu din efecte concrete — devine la Bayle direcția unei magii, importantă fiind, nu numai, ca în cazurile de acum clasice, frumusețea acestui obiect în sine, ci modul de dezvoltare al său, paradigma posibilă a elementelor. Muzica lui *Fr. Bayle* rămîne a fi una din posibilele căi de dezvoltare a muzicii electronice prezente.

Iancu DUMITRESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Les responsabilités des musiciens à la lumière des documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain

Nicolae CĂLINOIU

Notre présence, aux côtés des milliers de délégués et invités, à la haute tribune des communistes roumains, nous a fait vivre le noble sentiment d'être participants à l'un des événements de référence de l'histoire contemporaine. Les documents soumis au débat du XIIIe Congrès du Parti, élaborés avec la contribution déterminante du secrétaire général du Parti Communiste Roumain, le camarade Nicolae Ceaușescu, et portant l'empreinte de sa conception révolutionnaire, clairvoyante, doublée d'une précieuse expérience théorique et pratique, se constituent dans une ample et magistrale analyse du chemin parcouru depuis le XIIe Congrès à ce jour. Tout à la fois, ils annoncent d'une façon brillante, avec la hardiesse d'une vision scientifique omniprésente, les lignes générales et les directions de perspective du développement de la Roumanie contemporaine sur la voie glorieuse du socialisme et du communisme.

Le rapport présenté par Nicolae Ceaușescu et approuvé à l'unanimité par les délégués au Congrès, entreprend une profonde et multiple analyse des réalités économiques et sociales de la Roumanie socialiste, des réalisations obtenues dans l'actuel quinquennat, du cadre d'organisation et de l'activité politique et idéologique du Parti, de la vie internationale dans son ensemble et des tendances évolutives du monde contemporain. Le rapport, document d'une exceptionelle valeur théorique et pratique, synthétise les lignes de force économique, sociale et spirituelle du devenir de la nation entre les deux congrès et se porte vers le quinquennat suivant, jusqu'à la fin du millénaire, en fixant avec clairvoyance les directions principales d'évolution ; dans l'étape quinquennalle 1986—1990 et, en perspective, jusqu'en 2000, les efforts du Parti et du peuple entier devront être dirigés avec priorité vers la mise en œuvre des objectifs de la troisième phase de réalisation du programme du Parti. Nous avons donc de quoi être fiers, vers quoi aspirer et sur quoi appliquer notre force d'accomplissement. Il s'agit d'une vaste stratégie assurant l'épanouissement de la patrie en vue de créer la société socialiste multilatéralement développée ; une stratégie qui, pour y arriver, couvre tous les domaines d'activité de l'existence roumaine.

Les documents approuvés par le Congrès et auxquels nous adhérons pleinement, sont la source de toutes fraîches énergies créatrices révolutionnaires. Aussi, en cette période historique de notre évolution sociale, le plus brûlant engagement des musiciens est-il indissolublement lié au sens de fervente responsabilité qui découle des exhortations et appels adressés aux hommes de lettres et d'art par le secrétaire général du Parti, le camarade Nicolae Ceaușescu, dans le but de créer — ainsi qu'il

est dit dans le rapport — *„des œuvres impérissables qui haussent l'art et la culture roumaine à un niveau de développement plus élevé, qui contribuent à la formation de la conscience socialiste de notre peuple et animent la jeune génération dans son activité et son existence, qui illustrent les perspectives, l'avenir radieux de notre patrie"*.

L'ensemble de valeurs spirituelles créées pendant ces années de socialisme et particulièrement après le IXe Congrès du Parti, quand le camarade Nicolae Ceauşescu passait à la direction des destinées de la patrie, représente une partie intégrante de la construction du nouvel ordre social, du zèle appliqué à former l'homme nouveau, mu par une haute conscience révolutionnaire, politique, professionnelle et morale relevant de l'esprit d'éthique et équité socialistes.

Dans ce climat particulièrement fécond, assuré par les indications et les exhortations de la direction du Parti et tout spécialement par Nicolae Ceauşescu personnellement, le patrimoine de la musique roumaine s'est enrichi au cours des dernières années d'œuvres de tout genre, de la musique chorale et légère aux amples formes symphoniques, vocales-symphoniques, de chambre, opéra, ballet et opérette. C'est toute une création musicale qui rend d'une manière suggestive l'humanisme de notre époque.

Les résultats positifs obtenus dans le domaine de la composition ont été diffusés à travers les répertoires des institutions et formations de spectacle et concert — à caractère professionnel ou amateur —, à travers les programmes de la RTV, à travers le livre et le disque, contribuant de la sorte à rendre plus efficace l'activité culturelle et éducative des masses. Dignes d'être relevées également, les réalisations dans le domaine de la critique et de la recherche musicales ont fait valoir les principaux moments et personnalités de la culture roumaine tout au long d'une histoire centrée sur le combat pour la liberté, l'indépendance et le progrès social, expression de l'existence ininterrompue du peuple roumain sur le territoire millénaire de la patrie.

Dans ce généreux cadre de formation et affirmation des valeurs, l'enseignement musical — important chaînon de la vie musicale roumaine — s'est imposé impétueusement, selon les vues du président Nicolae Ceauşescu conférant à l'école le role de facteur principal de culture et de civilisation de la société roumaine. La formation des étudiants au conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest ainsi qu'à ceux de Cluj-Napoca et Iaşi est aujourd'hui directement liée aux réalités de l'existence des masses laborieuses et s'accomplit au milieu de celles-ci. Cela contribue à la réalisation de la noble tâche d'éduquer les masses et à une bonne préparation des futurs musiciens. Suite à l'application des mesures concernant le développement et la continuelle modernisation de l'enseignement, le conservatoire de Bucarest est passé premier du pays lors de la toute dernière édition de la compétition socialiste ouverte entre les instituts d'enseignement supérieur. Pareillement, à la IV-e édition du Festival national „Cîntarea României" („Le chant de la Roumanie") le même conservatoire a obtenu 47 prix dont 27 Premiers Prix, sans oublier que pendant ces seules dernières 4 années de l'actuel quinquennat les représentants du dit conservatoire ont remporté 40 prix internationaux dans les nombreux concours de musique de l'étranger.

On peut donc affirmer qu'aujourd'hui — plus et mieux que jamais auparavant — la vie musicale roumaine, dans quelque domaine que ce soit (création, interprétation, recherche, enseignement et éducation), s'intègre tout naturellement dans le grand mouvement artistique contemporain ; par des œuvres musicales représentatives et par l'activité de nos doués interprètes, notre vie musicale mérite pleinement le prestige dont elle jouit et que confirment les nombreux prix et distinctions obtenus hors des frontières du pays (plus de 50 prix internationaux annuellement), fait qui situe la Roumanie à côté des pays disposant d'une longue tradition bien connue.

Tous ces résultats se doivent aux conditions optimales créées par le Parti et l'Etat, notamment durant les derniers vingt ans grâce aux indications et orientations du secrétaire général du Parti, le camarade Nicolae Ceauşescu ; celles-ci ont eu le mérite d'ouvrir devant nous un large horizon, un vaste champ d'action, afin d'intégrer d'une manière cohérente l'activité culturelle et artistique aussi bien qu'éducative dans l'ample processus de création de la société socialiste multilatéralement développée.

Je ne saurais, de plus, ne pas me servir de l'occasion de ces lignes pour mettre en lumière l'appui et la direction pleins de compétence et d'efficience, de soin et d'attention, que la camarade dr. ing. académicien Elena Ceauşescu accorde à la science, l'enseignement, l'art et la culture et pour lesquels nous tous — compositeurs, interprètes, enseignants, éducateurs, chercheurs du domaine de la musique — lui apportons ici même nos chaleureux remerciements et notre profonde reconnaissance.

La musique, facteur représentatif de la vie spirituelle de notre nation socialiste, réunit aujourd'hui sous son étendard des millions et des millions d'âmes, dans un souffle patriotique et humaniste-révolutionnaire, dans un effort unique propulsé vers l'affirmation de l'art sonore sur les échelons supérieurs de la culture et de la civilisation déployées sur le sol de la patrie. Dans ce sens, les dimensions sans précédent enregistrées par la musique

dans les manifestations du Festival National „Cîntarea României", cette accueillante tribune et tremplin généreux pour la capacité créatrice du peuple, dont l'initiative revient au secrétaire général du Parti, expriment avec éloquence la montée des valeurs musicales roumaines dans et par cette large et grandiose épopée du génie créateur de notre peuple.

De la plus grande importance dans notre activité sont les actions culturelles-éducatives qui se déroulent sur les lieux mêmes des entreprises industrielles de la capitale et départementales. On veut assurer ainsi un lien immédiat avec les masses d'auditeurs, en organisant des concerts-débats nantis d'un vif caractère patriotique et militant. Ce fut le cas des concerts et débats organisés aux usines „23 August", „Republica", „Grivița Roșie", „Semănătoarea", „Vulcan", „Tricodava", „Mecanică fină", C.I.L. „Pipera", F.C.T.B. (Fabrique de confections et tricots Bucarest), ainsi que dans le bassin carbonifère de la Vallée du Jiu (à Petroșani, Lupeni, Vulcan, Uricani, Lonea et Petrila). Quelques unes de ces actions étaient un hommage rendu aux grands événements socio-politiques et nationaux des toutes dernières années (la Conférence nationale du Parti, le 65e anniversaire de l'Etat national unitaire roumain, le 125e anniversaire de l'Union des Principautés et, tout récemment, le 40e anniversaire de l'acte historique du 23 Août 1944, suivi par le réseau d'actions organisées en vue du XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain).

Tout en soulignant les bons résultats obtenus jusqu'à présent, nous demeurons conscients du fait que, par rapport aux exigences actuelles, certains aspects restent encore découverts sur le plan de la création et de l'interprétation musicales, de l'enseignement, des débats critiques menés à partir des positions idéologiques de notre Parti.

Comme le souligne le Rapport présenté au Congrès par le camarade Nicolae Ceaușescu, *„à la base de l'entière activité politique et éducative doit se trouver le Programme idéologique du Parti, adopté par le Plenum du Comité Central en juin 1982 et approuvé par la Conférence Nationale du Parti"*. Ce programme nous place, nous autres musiciens, devant des tâches et des responsabilités accrues, tant sur le plan général de l'activité culturelle-artistique, que sur celui de l'activité instructive et éducative. Adopté et approuvé par le Congrès du Parti, ce programme est d'une inestimable signification pour l'ensemble du domaine musical afin de contribuer à la formation et au développement de la conscience révolutionnaire, à l'éducation éthique et esthétique des masses laborieuses ; ce programme est tout autant un précieux document illustrant dans une large vision l'expérience du passé, la pensée agissante du présent et les aboutissements glorieux du lendemain, ces derniers enveloppés d'un optimisme vibrant. Ce programme renferme dans les vastes limites d'un engagement actif les modalités spécifiques politiques, idéologiques et tout à la fois pratiques, qui doivent être appliquées sur le plan de l'éducation politico-idéologique, patriotique et révolutionnaire, civique et morale de tout notre peuple.

Pour nous autres, musiciens, s'engager sur le plan socio-idéologique et patriotique signifie se préoccuper en permanence de réaliser la qualité supérieure dans le domaine de la création, interprétation, instruction et éducation musicales, au niveau des exigences du Programme idéologique du Parti — lequel a établi à la musique et aux arts en général un statut bien clair — et des nécessités morales, esthétiques et philosophiques moyennant la satisfaction desquelles sera œuvrée une civilisation spirituelle supérieure sur le territoire de la Roumanie et sera enrichi continuellement le patrimoine culturel national. Tel que l'a montré Nicolae Ceaușescu dans son Rapport devant le Congrès, *„toute l'activité culturelle-artistique et éducative doit servir le peuple, doit s'offrir des programmes capables d'illustrer en permanence le travail héroïque du peuple, son désir de connaissance et ses vertus morales caractéristiques"*.

L'art se fait pour le public. C'est là une vérité élémentaire. C'est *au public* que le compositeur dédie ses efforts, ce sont *ses* réactions qu'il convient d'envisager tout au long du noble et ardu acte de création. Sans doute, le problème est loin d'être simple et je ne me propose pas d'entrer dans ses détails. Mais il convient de retenir que notre vie musicale a besoin de se voir offrir un plus grand nombre d'œuvres intéressantes, dans tous les genres, inspirées par le travail héroïque du peuple, capables de contribuer à la formation de la nouvelle conscience, socialiste, et de faire cultiver les hautes idées patriotiques et humanistes dans toutes les catégories de travailleurs. *„La source d'inspiration* — montrait le camarade Nicolae Ceaușescu dans son Rapport — *doit être la source vive du travail, de la vie de notre peuple, et non les vases, même dorés, qui peuvent déformer les réalités. S'abreuver aux sources limpides qui donnent vie constitue — et ne manquera pas de constituer — la seule véritable source d'inspiration pour tous les créateurs de notre patrie souhaitant écrire pour le peuple, vivre avec le peuple !"*.

Il ressort clairement des exhortations et directions formulées par le Secrétaire général du Parti que le rôle social de l'art musical, sa valeur éducative — partie intégrante de l'activité idéologique et culturelle-éducative centrée sur la formation de l'homme nouveau conscient de sa responsabilité morale et désireux de vivre une vie spirituelle de qualité supérieure — dépendent en tout premier lieu de

la mesure dont on respecte et cultive les véritables sources d'inspiration de l'art et notamment d'un art plein de vitalité : ce sont les valeurs exemplaires de la patrie dans leur devenir historique, l'inépuisable tradition folklorique, les valeurs humaines du travail exercé librement ; voilà ce qui fonde une société et une civilisation toutes neuves, voilà le présent et l'avenir radieux de la Roumanie socialiste, l'éthos spirituel des Roumains. Voilà, à notre avis, ce qui constitue la plus importante source de l'originalité, la voie la plus ferme et durable pour consacrer notre création sur le plan national et universel. „*On sait qu'à n'importe quelle époque* — disait le Secrétaire général du Parti à l'Assemblée générale des compositeurs et des musicoloques, en décembre 1968 — *le grand art reflète les impératifs de l'existence sociale, les idéaux de l'humanité, la vie, le labeur et les préoccupations de ceux qui travaillent, que les grands compositeurs se sont toujours confondus avec les moments majeurs de l'histoire de leur pays... Ce qui prête du prestige et de l'autorité à notre musique, aux yeux des autres nations, ce qui peut accroître son intérêt sur le plan international, ce n'est pas l'imitation ou la copie des courants et des écoles à la mode, à l'étranger, mais le fait d'exprimer fidèlement la personnalité psychique et morale du peuple, ses caractères d'âme, les idéaux suprêmes auxquels il consacre son élan et ses forces créatrices*".

Ces phrases définissent avec précision les coordonnées idéologiques de la création musicale : son caractère engagé, les liens entre la tradition et l'innovation, le national et l'universel, les traits spécifiques de l'originalité du folklore roumain.

Des tâches particulièrement importantes afin d'assurer le développement ininterrompu et l'enrichissement de la vie musicale roumaine reviennent aussi à l'enseignement musical supérieur, lequel est appelé à former les cadres de demain : les compositeurs, les interprètes et les chercheurs, enseignants etc. Les documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti guident avec clairvoyance l'activité de tous les facteurs d'éducation, afin de parfaire l'enseignement, lui associant les actions idéologiques et culturelles-éducatives au service du progrès et de la formation de l'homme nouveau, constructeur conscient du socialisme et du communisme en notre patrie. Les résultats obtenus par l'école roumaine se laissent reconnaître dans les créations et l'activité des compositeurs, des musicologues et des interprètes de Roumanie, vivement applaudis dans le pays comme à l'étranger pour leurs rélations. Il est nécessaire également de nous préoccuper aussi dans l'avenir de la modernisation et du perfectionnement permanent du processus d'enseignement, en l'intégrant avec la recherche et la production de spécialité, en augmentant le rôle formatif-éducatif de l'école, en cultivant parmi la jeune génération de musiciens l'amour de la patrie, du peuple, du Parti et de son secrétaire général. Il est pareillement de stricte et urgente nécessité que la recherche scientifique de l'enseignement musical — et d'ailleurs pas seulement cette partie-là de la recherche mais aussi celle qui se pratique dans n'importe quel autre cadre institutionnel — adopte une plus vaste perspective quant aux ressources de la musique demeurées inexploitées, anticipant ainsi les possibilités futures d'intégration de cet art à travers d'autres voies encore que les seules voies musicales — par exemple étudier dans un abord interdisciplinaire et intégrateur par excellence les possibilités sociologiques, psychologiques et biophysiologiques du langage sonore.

Sans aucun doute que les domaines de la vie musicale roumaine — la création, la musicologie, l'interprétation, l'instruction et l'éducation — ont enregistré de bien beaux résultats, aptes à nous rendre légitimement fiers. Mais, compte tenu des tâches notamment signifiantes qui découlent des documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti et, surtout, des indications et orientations du camarade Nicolae Ceaușescu, il est nécessaire d'agir en continuation avec toujours plus de fermeté, afin de satisfaire comme il convient aux grands impératifs de notre culture socialiste. Il faudra consacrer toutes nos capacités de travail à la mise en place d'une qualité toute neuve dans l'activité créatrice et musicologique, dans l'enseignement comme dans l'animation et l'instruction des masses. Pour y arriver, il sera nécessaire d'élargir les féconds dialogues avec le mouvement artistique amateur, avec les travailleurs des usines et des campagnes, avec la jeunesse, à l'intérieur de ce généreux cénacle de vie spirituelle qu'est l'ample manifestation du Festival National „Cîntarea României". En tant que zélés serviteurs de l'art des sons — compositeurs, musicologues, interprètes, enseignants du Beau —, en tant qu'hommes de cette terre et de ce temps, conscients de nos grands devoirs comme artistes-citoyens de la Roumanie socialiste, animés par les idéaux du socialisme et du communisme, nous sommes fermement décidés à accomplir d'une façon exemplaire les tâches qui nous reviennent des documents historiques adoptés par le XIIIe Congrès du P.C.R.

Le fait d'être conscients du temps présent, d'être résolus à devancer ce temps et à transformer le sentiment de l'histoire en programme de lutte et d'action de toute la nation socialiste, se trouve une éclatante expression dans la vie et l'activité du secrétaire général du parti, éminent chef de parti et d'Etat, infatigable militant du permanent épanouissement de la Roumanie socialiste, brillante per-

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

sonnalité du monde contemporain, combattant sans relâche de la cause du socialisme, de la paix et de la collaboration sur le globe, l'homme qui ouvre la voie des grands accomplissements que de tous les temps le peuple roumain aspire à réaliser.

Voici pourquoi nous aussi, les musiciens, à l'unisson avec le parti et le peuple entiers, voyons dans la réinvestiture du camarade Nicolae Ceaușescu à la haute fonction de secrétaire général du Parti Communiste Roumain la garantie d'une ferme application du programme du parti, de l'avancement impétueux de notre patrie sur les sommets radieux du socialisme et du communisme — le rêve d'or de l'humanité.

Nous avons la certitude qu'ayant au gouvernail du parti et des destinées du peuple ce fondateur d'une Roumanie nouvelle, toutes les forces matérielles et spirituelles de la société roumaine continueront d'être orientées vers le but suprême du progrès du pays, de la formation d'une personnalité humaine en parfait accord avec les lois sociales et morales.

A l'occasion de son anniversaires et des plus de cinquante années d'activité révolutionnaire, nous adressons au secrétaire général du parti, le camarade Nicolae Ceaușescu, nos félicitations les plus chaleureuses, nos voeux de santé et félicité, de longue vie, afin de diriger le peuple roumain vers de toujours nouveaux et grandioses accomplissements ; tout à la fois, nous lui exprimons notre profonde reconnaissance pour tout ce qu'il a entrepris et continue d'entreprendre pour la gloire et le bonheur de la patrie, pour construire la Roumanie socialiste et communiste, pour faire triompher la paix et la coopération internationale dans le monde entier.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

CUPRINS

Încredere în prezentul luminos al patriei . . 1
Nicolae Călinoiu

Responsabilitățile muzicienilor în lumina documentelor adoptate de cel de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român . . . 3

CREAȚII

Dan Buciu

Coruri și madrigale de Alexandru Velehorschi 9
Viorel Crețu

Portret componistic Maia Ciobanu 11
Viorel Cosma

„Biografia" unui cîntec revoluționar (II)

Schiță monografică a corului „Pe-al nostru steag" 14

COMEMORĂRI

Doru Popovici

Mihail Andricu 20

VIAȚA MUZICALĂ 21

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești 39

CARTEA INTERNAȚIONALĂ

Viorel Cosma

Alain Pâris — Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale (au XX-e siècle) Paris. Laffont, 1982, 872 p. 42

Erich Valentin — Lübbes Mozart Lexicon . . 42

Globul muzical 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu

Les responsabilités des musiciens à la lumière des documents adoptés par le XIII-e Congrès du Parti Communiste Roumain 45

SOMMAIRE

Croyons au présent lumineux de la patrie . . 1
Nicolae Călinoiu

Les responsabilités des musiciens à la lumière des documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain 3

ŒEUVRES

Dan Buciu

Chœurs et madrigaux d'Alexandru Velehorschi 9
Viorel Crețu

Portrait de compositeur : Maia Ciobanu . . 11
Viorel Cosma

La „biographie" d'une chanson révolutionnaire (II)

Esquisse monographique du chœur „Sur notre étendard" 14

COMMÉMORATIONS

Doru Popovici

Mihail Andricu 20

LA VIE MUSICALE 21

À L'ÉTRANGER

Présences roumaines 39

LE LIVRE INTERNATIONAL

Viorel Cosma

Alain Pâris, Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale (au XXe siècle) Paris, Laffont, 1982, 872 p. 42

Erich Valentin — Lübbes Mozart Lexikon . . 42

LE GLOBE MUSICAL 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu

Les responsabilités des musiciens à la lumière des documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain 45

MUZICA Nr. 1 48 p. București — Ianuarie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 2741

Lei 15

2

FEBRUARIE 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

CUPRINS

Telegrama adresată Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu 1

Angajamentele muzicienilor în lumina programului ideologic al partidului — dezbatere realizată de Constanța Toderoiu Ciocan . . 3

Premiile Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe anul 1984 7

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Semnează :

— Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Nicolae Brînduș 8

PROFILURI CREATOARE

Fred Popovici
— Theodor Grigoriu 10

Adriana Velincov-Dan
— De vorbă cu Nicolae Boboc . . . 12

Sofia Gelman
— Adrian Pop 14

Liviu Comes
— Max Eisikovits —in memoriam . . 14

Viorel Munteanu
— Interviu cu Roman Vlad . . . 19

INSEMNARI

Mișu Iancu
— Cîntăreți de muzică ușoară în Bucureștiul de altădată 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

— Petre Codreanu, Edgar Elian, Viorel Cosma, Dan Scurtulescu, Anton Dogaru, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Fred Popovici, Anca Ioana Andriescu, Sorin Lerescu, Elena Zottoviceanu, Viorel Crețu, Octavian Ursulescu.

RECENZII

Cristina Sârbu
— Viorel Cosma : *Exegeze muzicologice* 37

Viorel Cosma
— Corneliu Dan Georgescu : *Jocul popular românesc* 38

Liviu Dănceanu
— Cronica discului (III) 39

DE PESTE HOTARE

Nicolae Brînduș
— Prezențe românești 40

Ioana Ieronim
— Ecouri 40

Gheorghe Ciobanu, Angela Ioan
— Note 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Georg Berger
— Bach aujourd'hui (I) 43

SOMMAIRE

Télégramme adressé au Comité Central du Parti Communiste Roumain, à NICOLAE CEAUȘESCU, secrétaire général du Parti . 1

Engagements pris par les musiciens à la lumière du programme idéologique du Parti — débat réalisé par Constanța Toderoiu Ciocan 3

Les Prix accordés aux compositeurs et musicologues pour 1984 7

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires :

— Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Nicolae Brînduș 8

PROFILS DE COMPOSITEURS

Fred Popovici
— Theodor Grigoriu 10

Adriana Velincov-Dan
Entretien avec Nicolae Boboc . . . 12

Sofia Gelman
— Adriana Pop 14

Liviu Comes
— Max Eisikovits — in memoriam . 14

Viorel Munteanu
— Interview avec Roman Vlad . . 19

NOTES

Mișu Iancu
Chanteurs de musique légère du Bucarest d'autrefois 23

LA VIE MUSICALE

Signataires :

— Petre Codreanu, Edgar Elian, Viorel Cosma, Dan Scurtulescu, Anton Dogaru, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Fred Popovici, Anca Ioana Andriescu, Sorin Lerescu, Elena Zottoviceanu, Viorel Crețu, Octavian Ursulescu.

COMPTES RENDUS

Cristina Sârbu
— Viorel Cosma : *Exégèses musicologiques* 37

Viorel Cosma
— Corneliu Dan Georgescu : *La danse populaire roumaine* 39

Liviu Dănceanu
— Chronique du disque (III) . . 39

A L'ÉTRANGER

Nicolae Brînduș
— Présences roumaines 40

Ioana Ieronim
— Echos 40

Gheorghe Ciobanu, Angela Ioan
— Notes 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Georg Berger
— Bach aujourd'hui (I) 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Mult stimate și iubite tovarășe secretar general,

Împreună cu întregul nostru popor, compozitorii și muzicologii trăim sentimentul înălțător generat de actul istoric al realegerii Dumneavoastră, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, în fruntea Partidului Comunist Român, chezășie a victoriei poporului român în munca și lupta pentru triumful socialismului și comunismului pe pămîntul patriei.

Raportul prezentat de Dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general și aprobat în unanimitate de delegații la Congres, celelalte documente supuse dezbaterii marelui forum al comuniștilor sintetizează liniile de dezvoltare economică și socială a patriei noastre între cele două congrese, cu deschidere spre cincinalul următor, pînă la sfîrșitul mileniului, fundamentînd cu clarviziune direcțiile principale spre care trebuie concentrate prioritar în cincinalul 1986—1990 și în perspectivă pînă în anul 2000, eforturile partidului, ale întregului popor pentru traducerea în viață a obiectivelor celei de a treia etape de realizare a programului partidului. Avem cu ce ne mîndri, avem spre ce să năzuim, avem ce să înfăptuim. Documentele adoptate de Congresul al XIII-lea se constituie într-o amplă strategie a înfloririi patriei pe drumul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, care include într-un armonios ansamblu toate domeniile vieții noastre, toate compartimentele de activitate.

Întruniți în ședința plenară a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor pentru a dezbate istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R., ne angajăm cu întreaga noastră ființă să răspundem înfăptuirii cerințelor de a crea, așa cum se subliniază în Raport, **„opere nepieritoare care să ridice arta și cultura românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre".**

Ca slujitori ai artei sunetelor, compozitori, muzicologi, interpreți, ca dascăli de frumos, ca oameni ai acestei țări și ai acestui timp, și noi ne regăsim în mărețul Program adoptat de Congresul al XIII-lea al P.C.R. privind edificarea noii societăți și a omului nou, pe măsura spirituală și morală a societății noastre.

Pentru noi, angajarea social-ideologică și patriotică înseamnă preocuparea permanentă pentru o calitate superioară a creației, interpretării, instrucției și educației muzicale, la nivelul cerințelor Programului ideologic al partidului, care a stabilit un statut clar artei. Acesta este statutul exigențelor morale, estetice și filozofice ale operei de făurire a unei civilizații spirituale superioare în țara noastră, de îmbogățire a patrimoniului cultural național.

Sîntem încredințați că, avînd la cîrma partidului, a destinelor noastre pe ctitorul noii Românii, toate forțele materiale și spirituale ale societății noastre vor fi îndrumate în continuare spre țelul înalt al propășirii țării, al împlinirii personalității umane în consens cu legile sociale și morale. Avem certitudinea că întreaga noastră viață muzicală, creația și muzicologia, instrucția și educația muzicală vor cunoaște o dezvoltare impetuoasă, că patrimoniul nostru cultural-științific se va îmbogăți cu noi opere demne să rămînă mărturii elocvente ale prefacerilor fără precedent pe care le cunoaște România zilelor noastre, sub conducerea Partidului Comunist, în frunte cu secretarul său general.

Conștienți de marile noastre îndatoriri de artiști-cetățeni ai României socialiste, însuflețiți de idealurile socialismului și comunismului, sîntem hotărîți să ne îndeplinim în mod exemplar sarcinile ce ne revin din documentele adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al partidului, pentru a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale vieții noastre muzicale, sporindu-ne contribuția la ridicarea României pe noi trepte de progres și civilizație.

În numele Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România
Președinte,
Prof. univ. Nicolae CALINOIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 2 (389) FEBRUARIE 1985

Miercuri, 19 decembrie 1984, a avut loc Plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor în cadrul căreia au fost dezbătute *Responsabilitățile muzicienilor din R. S. România în lumina documentelor adoptate de cel de-al XIIIlea-lea Congres al Partidului Comunist Român* **și a fost adoptat Planul de măsuri menit să asigure îmbogățirea patrimoniului culturii noastre cu noi creații muzicale demne de măreața epocă a edificării societății socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul patriei, să stimuleze aprofundarea de către muzicieni a cerințelor spirituale ale maselor de oameni ai muncii.**

La încheierea Plenarei lărgite a fost adoptat textul unei telegrame adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului.

În același cadru au fost decernate premiile de creație ale Uniunii compozitorilor pe anul 1984. Premiile au fost înmînate de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor, președintele juriului. Au fost acordate Marele Premiu și un număr de alte 18 premii unor creatori pentru lucrări valoroase realizate în domeniul compoziției și muzicologiei.

Angajamentele muzicienilor în lumina programului ideologic al partidului

Însușindu-ne integral cerințele cuprinse în Documentele celui de al XIII-lea Congres al partidului, compozitorii și muzicologii ne angajăm să aducem la îndeplinire următoarele obiective cu care se identifică prezența activă, implicarea sporită a muzicii în viața spirituală a patriei.

Dezbaterea aprofundată a Documentelor celui de al XIII-lea Congres al P.C.R., a orientărilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, reliefarea responsabilităților specifice creatorilor și teoreticienilor muzicii, mobilizarea muzicienilor în direcția autoexigenței, a adîncirii cunoașterii și reflectării contactelor cu viața și realizările oamenilor muncii, cu folclorul ca izvor permanent de inspirație și originalitate.

Vom organiza în cadrul plenarelor Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor și Organizației de partid, dezbateri cu privire la activitatea de creație muzicală și muzicologică precum și cu privire la munca desfășurată de membrii Uniunii pe plan social-obștesc, adoptînd măsurile corespunzătoare.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor va milita pentru îmbogățirea și actualizarea planului de creație muzicală și muzicologică cu noi lucrări avînd un orizont tematic inspirat din realitățile patriei socialiste, din munca eroică desfășurată pe marile șantiere, din fabrici și uzine, din unități agricole, din procesul de edificare a conștiinței maselor care făuresc societatea socialistă multilateral dezvoltată, din istoria de luptă a poporului nostru pentru libertate, independență și progres social. Membrii uniunii vor fi chemați să răspundă cu toată puterea de muncă, cu talentul și experiența lor marilor comenzi sociale.

Va fi stimulată conlucrarea compozitorilor cu poeții și dramaturgii, în general cu autorii de texte în vederea cuprinderii mai largi și mai semnificative a aspectelor de viață și de muncă din principalele sectoare ale activității economice și sociale din patria noastră.

Va fi stimulată în continuare dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor și modalităților de creație astfel încît muzica de azi și de mîine să reprezinte o expresie autentică, originală a spiritualității națiunii noastre socialiste, reflectînd identitatea muzicienilor români în cadrul celor mai avansate tendințe și realizări ale artei pe plan universal. Un accent sporit va fi pus pe crearea lucrărilor de largă audiență cum sînt piesele de concert, rapsodia, uvertura, suita, precum și genurile operei, operetei, baletului, muzicii cu puternică rezonanță patriotică.

Va fi stimulată crearea unor lucrări muzicale de diferite genuri inspirate de tematica gene-

roasă a vieții, luptei și aspirațiilor tineretului patriei noastre care să fie difuzate și interpretate în cadrul Anului Internațional al Tineretului.

Va fi stimulată crearea unor lucrări muzicale de diferite genuri care să reflecte teme prilejuite de aniversarea a 40 de ani de la victoria împotriva fascismului, triumful luptei poporului român pentru libertate, independență și progres.

Compozitorii și muzicologii își vor aduce o contribuție sporită la buna desfășurare a manifestărilor muzicale din cadrul celei de a V-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României". În acest sens vom intensifica dialogul muzicienilor profesioniști cu artiștii amatori, sprijinul acordat de compozitori și muzicologi mișcării artistice de masă pe linia îmbogățirii și actualizării repertoriului de cîntece patriotice și revoluționare, pe linia ridicării măiestriei ansamblurilor și soliștilor de muzică corală, vocală și instrumentală. Pe baza unui plan elaborat cu sprijinul Direcției culturii de masă din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, membrii Uniunii din Capitală, filiale și cenacluri vor fi îndrumați să activeze în cadrul mișcării artistice din toate județele țării.

Vor fi continuate acțiunile de adîncire a cunoașterii vieții și realizărilor oamenilor muncii, a cerințelor acestora în privința noilor creații muzicale. În acest sens vom efectua și vizite de documentare și concerte-dezbatere pe mari platforme industriale, în unități agricole, în case de cultură, cluburi, școli și facultăți, unități militare.

Membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor vor participa la dezbaterea problemelor culturii noastre muzicale în lumina documentelor celui de al XIII-lea Congres al Partidului în presa cotidiană, la radio și televiziune, în revista *Muzica*, în volume de studii și eseuri muzicologice.

Frontul creatorilor și teoreticienilor muzicii este hotărît să-și consacre întreaga putere de muncă realizării programului ideologic al P.C.R., transpunerii în viață a indicațiilor și orientărilor date în domeniul activității spirituale de secretarul general al partidului. Criteriul suprem de realizare a muzicii noastre de azi și de mîine îl constituie slujirea patriei socialiste, aspirația de a răspunde exigențelor, idealurilor și împlinirilor EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU.

Dr. Vasile TOMESCU

Amplul Raport prezentat Congresului al XIII-lea al P.C.R., de secretarul general al partidului, cuprinde o mare bogăție de idei, expuse simplu, lapidar, ce se cer temeinic aprofundate, fiindcă vor călăuzi toate acțiunile noastre în al 8-lea cincinal. Mă voi referi la una din aceste idei, dominantă și programatică, cea a *calității vieții*, ce decurge în mod firesc din ideea de *calitate a muncii*.

Dezvoltarea multilaterală a țării noastre, urmărită atît de consecvent în construirea socialismului, conduce în chip legic și necesar la o calitate superioară a vieții, chiar dacă uneori pot apărea unele contradicții și greutăți temporare, în această uriașă activitate.

În dorința fermă de a da o nouă calitate vieții, muzica, artă milenară, însoțind pe om mereu și pretutindeni, e chemată să joace un rol adecvat, *deci sporit*, în ansamblul vieții spirituale a poporului nostru. Faptul că muzica e tot mai cerută, îndrăgită și necesară omului contemporan trebuie să ne determine a avea o concepție clară cu privire la făgașul ei viitor, nu numai în ceea ce privește creația, dar și difuzarea și valorificarea acesteia. În sensul arătat, iată doar cîteva din problemele ce ne preocupă. Mai întîi cred că e de datoria noastră să activăm în continuare pentru a se înțelege marele rol *educativ-formativ* al muzicii, ce este, cum spune un mare poet, „grai unde graiuri sfîrșesc" sau, cu alte cuvinte, grai universal, prin definiție armonios și expresiv. De aceea nu trebuie să obosim, de pildă, a propune ca muzica să ajungă într-o zi să fie însușită odată cu alfabetul și cuvintele, așa cum în mai multe țări, un atare sistem evoluat începe să dea rezultate spectaculoase.

Cei care cunosc mai puțin problema se vor întreba ce se obține pe această cale ? Răspunsul este : o sporire a sensibilității și fanteziei creatoare, precum și — aspect de o deosebită importanță chiar economică — o capacitate sporită a tinerilor de a înțelege mai lesne abstracțiunile, atît de necesare în stăpînirea complicatelor concepte ale științei de azi și celei viitoare. Or, acest lucru considerăm că nu ne poate lăsa indiferenți, dacă ne gîndim cu seriozitate la viitorul țării noastre.

Pentru că România se dovedește a fi un mare rezervor de talente muzicale, pentru că ea este — cum tot mai adesea se spune și nu numai de către noi — „o mare putere muzicală mondială", se cere din partea noastră o deosebită grijă în a conduce cu înțelepciune acest fenomen, ce își are un corespondent firesc în *fenomenul componistic românesc*, fără precedent în cultura țării noastre, ce a ajuns la o mare înflorire, în ultimele două decenii.

Tabloul impresionant al dezvoltării artei muzicale pe pămîntul României se datorește, fără îndoială, orînduirii noi, socialiste, ce a descătușat total milenara artă a sunetelor, redînd-o poporului, care a inventat-o.

În Raportul prezentat Congresului de tovarășul Nicolae Ceaușescu există multe referiri cu privire la Festivalul național „Cîntarea României", în cadrul căruia muzica, profesionistă sau amatoare, e chemată să joace un rol tot mai activ. Se cere muzicienilor să dea un conținut înalt acestui Festival național, ferindu-l de rutină și adaptîndu-l în permanență marilor sarcini ce ne stau în față.

Secretarul general al partidului sublinia cu temei că, după o perioadă de acumulări, e

necesară o bună organizare a celor realizate cu atîtea eforturi umane și materiale : în cazul nostru, o judicioasă funcționalitate a lăcașurilor de cultură, ridicate atît de generos pe tot cuprinsul țării ; frumoasele lor săli de spectacol să nu fie goale în nici o zi !

Fiind conștienți de menirea noastră de artiști-cetățeni, trebuie să afirmăm deschis convingerea că vor fi depășite unele greutăți temporare, prin care au trecut (și poate mai trec) unele filarmonici și teatre muzicale din țară, aplicînd ferm, dar și cu înțelepciune, ideile de rentabilitate și eficiență, ce se pun nu numai la noi în țară, ci peste tot în lume.

Referindu-mă la activitatea Secției de operă și balet a Uniunii compozitorilor, trebuie să ne însușim multe din criticile ce ni s-au adus în dezbaterile Congresului. Există la noi, într-adevăr, încă multă timiditate în atacarea acestor două genuri.

Dacă am analiza mai adînc lucrurile, ele sînt datorate unor factori complecși, pe care, din păcate, nu-i putem cu ușurință evoca, pentru că cei din afara breslei noastre, cu oricîtă bunăvoință, i-ar înțelege poate mai greu.

Ceea ce ni se cere, în primul rînd, sînt opere și balete cu o tematică a zilelor noastre, cu un suflu puternic, grăind despre eroismul constructorilor socialismului. Aici stăm, după cum toți știm, cu totul deficitar.

Ni se cer apoi opere istorice, înscriindu-se în *epopeea națională* și trebuie să afirmăm că în acest domeniu s-au scris lucrări importante, nu totdeauna montate cu strălucirea necesară. Voi evoca aici strădaniile maestrului Gheorghe Dumitrescu, care a împlinit de curînd 70 de ani și merită cu prisosință gratitudinea noastră, a tuturor, pentru opera sa vastă.

Lucrări cu o tematică diversă avem destul de multe dar aproape nimeni nu se gîndește să le pună în scenă, cu toate insistențele noastre în întîlnirile ce le-am avut cu directorii de teatre muzicale și factorii responsabili.

Un gen marcînd o curbă ascendentă, spectaculoasă, e opera pentru copii și e de datoria noastră să elogiem strădaniile și puterea inventivă, cu totul remarcabilă, a unor colegi ai noștri.

Cu un cuvînt, pentru a nu insista, în afară de genul deficitar arătat, nu se poate spune că muzicienii din Uniunea noastră n-au răspuns chemărilor repetate ce li s-au făcut și sîntem siguri, totodată, că ei își vor intensifica eforturile în viitor.

Și acum cîteva cuvinte despre acei factori complecși amintiți mai sus.

Ce nu putem invoca drept argument, cum spuneam, e faptul că o operă sau un balet, pentru a fi așternut pe hîrtia cu portative, cu milioanele lui de note și semne muzicale, are nevoie de un timp îndelungat, de un an, doi, trei și chiar mai mult. (Să nu se uite că Enescu a lucrat la *Oedip* aproape douăzeci de ani). Am avut, desigur, și lăudabile excepții, dar ele confirmă regula. Și asta pentru că orice compozitor, orice artist dorește să realizeze ceva solid, temeinic conceput, capabil să înfrunte timpul.

Odată realizată o lucrare de acest gen, ea nu mai aparține nici compozitorului, nici Uniunii compozitorilor, ci Teatrelor muzicale de pe cuprinsul țării, ce au datoria de a o valorifica, în modul cel mai artistic cu putință, fiind vorba de o creație națională.

Fără nici o intenție de a declina propriile noastre răspunderi, consider totuși că e firesc să împărțim criticile — așa cum împărțim și succesele, ca să nu zic gloria — cu Teatrele muzicale, de la care muzicienii așteaptă să facă mai mult.

Avem apoi mari dificultăți cu comisia de librete, care pur și simplu *nu activează*, creîndu-ne greutăți în promovarea lucrărilor. Mă întreb chiar dacă ea s-a întrunit vreodată după ce a fost înființată, acum cîțiva ani. O bună și eficientă comisie de librete ar trebui să ne indice ce anume e valoros din punct de veder literar, să lucreze cu libretiștii la îmbunătățirea libretelor lor, dar să ne și sprijine în realizarea unui *portofoliu* de librete valoroase, *achiziționate de Consiliul Culturii*, ce ar putea fi puse la dispoziția compozitorilor. Nu putem cere la infinit compozitorilor să-și confecționeze librete, pentru că nu toți au și aptitudini literare.

Ar trebui să vorbesc și de stimularea materială a lucrărilor, în lumina celor spuse mai sus, cînd arătam ce timp îndelungat e necesar realizării unei opere sau unui balet. Nu vreau însă să insist aici, pentru că s-au făcut unele lucruri, dar nu tot ce s-ar fi putut face.

Vreau să închei, cerînd o dezbatere specială despre situația operei și baletului românesc actual, nu într-un cadru prea larg, unde lucrurile devin greoaie și ineficiente, ci într-un cerc de specialiști și factori responsabili și de decizie. Vom prezenta atunci un tablou a ceea ce s-a scris și *ce* și *cum* s-a montat.

Asigurăm forurile noastre diriguitoare de partid și de stat, că muzicienii au răspuns și vor răspunde totdeauna, cu elan și promptitudine, marilor comandamente sociale ale epocii prezente și, ca niște adevărați artiști-cetățeni ce sînt, înțeleg să-și facă datoria și în viitor, spre gloria artistică a patriei noastre, România Socialistă.

Theodor GRIGORIU

Documentele celui de al XIII-lea Congres al partidului prin care este gîndită și orientată dezvoltarea armonioasă, materială și spirituală, a societății noastre, pun în fața creatorilor importante sarcini și în domeniul muzicii pentru copii. Într-adevăr, dacă la baza culturii noastre socialiste stă o bogată și valoroasă tradiție, pe care apoi generația actuală a îmbogățit-o cu noi sensuri, este cert că o continuare în pers-

pectivă a ei revine celor mai tinere vlăstare de azi. De aici responsabilitatea noastră a tuturor de a acorda întreaga atenție educației acestora.

Muzica pentru copii, cuprinzînd variate genuri, are la această vîrstă un rol educativ unanim recunoscut. În special cîntecele pentru copii, simple sau la mai multe voci, se bucură de o mare răspîndire, oferind vaste posibilități de influențare a profilului lor spiritual.

Tematica acestor cîntece trebuie abordată cu multă grijă, pe căile și prin mijloacele cele mai potrivite vîrstei și posibilităților de asimilare a copiilor, pentru a putea atinge domeniile complexe de educație patriotică și cetățenească : dragostea pentru școală, pentru muncă, pentru patrie și pentru partid, pentru trecutul și realizările prezente ale poporului nostru.

Trebuie subliniat faptul că toate aceste idei generoase, pentru a pătrunde în conștiința copiilor prin puterea muzicii, au nevoie să fie îmbrăcate într-o haină artistică ireproșabilă.

Este de asemenea, necesară o permanentă creare și împrospătare a repertoriului pentru copii, ceea ce constituie o obligație de prim ordin, nu numai a unor compozitori specializați, ci a tuturor creatorilor.

Sîntem convinși că, printr-o muzică bine scrisă, asigurăm copiilor din patria noastră o educație în spiritul contemporaneității socialiste, a marilor ei visuri și idealuri, bunuri de preț pentru noul model uman profilat de documentele celui de al XIII-lea Congres al partidului.

Liviu COMES

Muzica românească este chemată, astăzi mai mult ca oricînd, să răspundă unei înalte misiuni social-politice și militant-educative. Destinul creatorilor de artă a fost, este și rămîne indisolubil legat de destinul poporului căruia îi aparțin.

Cultura noastră muzicală se definește astăzi prin vocația ei educativă și prin permanenta îmbogățire a conținutului, prin originalitatea sa, în strînsă legătură cu tradițiile artei naționale și universale, cu folclorul. Compozitorii își dedică întreaga lor forță creatoare împlinirii dezideratului major de a exprima, prin limbajul specific al artei, patosul revoluționar al timpului pe care îl trăim, transformările epocale ce au loc în România socialistă în cea mai fertilă perioadă din istoria sa. Manifestîndu-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, compozitorii urmează îndemnul secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, îndemn reafirmat în cuvîntările sale sau în documentele de partid.

Vor stărui multă vreme în memoria noastră imaginile Raportului prezentat de către tovarășul Nicolae Ceaușescu în cadrul celui de al XIII-lea Congres al comuniștilor, care se referă, ca în atîtea alte prilejuri, la prezența literaturii și artei în viața noastră, la modul cum acestea contribuie la modelarea omului nou în spirit umanist revoluționar. În spiritul acestei idei, membrii Filialei Iași a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, continuatori ai atîtor strălucite tradiții, se simt și mai profund mobilizați în a făuri opere muzicale cu conținut nou, în care oamenii muncii să se regăsească, să le stimuleze și mai mult activitatea creatoare. De altfel, în ultimii cinci ani, membrii Filialei noastre au realizat creații muzicale de înaltă ținută artistică, intrate în repertoriile permanente ale unor instituții de concerte și spectacole sau ale formațiilor de amatori, multe dintre ele fiind încununate cu premii ale Academiei R. S. România, ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor sau laureate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României". Știm că avem datorii neonorate, că imaginea de azi a României ne oferă mult mai multe teme de inspirație. Va trebui să ne sporim contribuția la îmbogățirea patrimoniului spiritual de valori, astfel încît măreția împlinirilor social-economice să se regăsească și în operele noastre de artă, acestea să devină cronică peste veacuri a epocii pe care o trăim.

Vasile SPĂTĂRELU

Factor esențial de înrîurire și modelare a gîndirii și sensibilității ce îl ajută pe om să se depășească pe sine însuși, factor ce contribuie la sporirea coeficientului de frumusețe, adevăr, umanitate și moralitate a lumii, arta muzicală este chemată să-și sporească capacitatea de a oglindi viața.

În acest sens, răspunzînd chemării Partidului de a ridica pe o treaptă superioară nivelul cultural, creatorii noștri caută și găsesc în realitatea contemporană românească, în marile momente revoluționare, momente de vîrf ale istoriei noastre, nesecate izvoare de inspirație. Unul dintre acestea este și tezaurul folcloric care a fost și rămâne pentru creatori o sursă inepuizabilă de inspirație, în folclor oglindindu-se talentul muzical al înzestratului nostru popor, trăsăturile fundamentale ale sufletului său.

Cunoaștem cu toții funcțiile artei. Faptul că, pentru cel ce o receptează, creația artistică reprezintă un act de cunoaștere, arta realizînd astfel o funcție cognitivă, iar prin interacțiune cu celelalte forme ale conștiinței sociale, arta îndeplinește o importantă funcție educativă. Funcțiile cognitive și educative sînt însă fără efect dacă opera de artă este lipsită de valoare estetică, dacă nu declanșează, prin elementele sale specifice, emoția caracteristică ce îi dă forță, emoție deosebit de complexă.

Plecînd de la problema rolului artei muzicale în formarea omului nou, problemă cen-

trală în societatea noastră contemporană, ni se pare deosebit de important să răspundem întrebării : cui se adresează arta ?

În legătură cu aceasta, trebuie avut în vedere în principal faptul că publicul nu este o masă omogenă și ca atare trebuie să tindem a-i ridica nivelul la cerințele artei.

Îndeplinirea acestei condiții ne duce la constatarea necesității unei inițieri speciale de tip cultural, iar în acest scop rolul mijlocitorilor, al educatorilor devine esențial.

Am avut onoarea să fiu prezent la Congresul al XIII-lea al P.C.R. și, alături de întregul nostru Partid și popor, am vibrat ascultînd Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român. Referindu-se la noi, creatorii de artă, tovarășul Nicolae Ceaușescu cerea printre altele făuritorilor de frumos : „Sursa de inspirație să fie izvorul viu al muncii, al vieții poporului nostru, nu ulcioarele, chiar aurite, care pot deforma realitățile".

Tinerii compozitori între care mă număr și eu, sîntem hotărîți să răspundem chemării Partidului, secretarului său general, de a transfigura cu măiestrie, cu autenticitate, în adevăr artistic, realitățile noi ale societății românești, conștienți fiind de faptul că munca noastră se integrează în acest fel efortului colectiv de creare al valorilor materiale și spirituale, parte din mărețul și inepuizabilul nostru patrimoniu național.

Ulpiu VLAD

Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1984

Ludovic Feldman — **Marele premiu al Uniunii compozitorilor pe anul 1984 pentru întreaga activitate în domeniul creației.**

Sergiu Eremia — **Înălțăm columne de lumină,** piesă corală pe versuri de Jean Gheliuc.

Laurențiu Profeta — **La patruzeci de ani,** piesă corală pe versuri de Eugen Frunză ; **Povestea micului Pan,** operă pentru copii pe libret de Eugen Rotaru.

Radu Paladi — **Pionierii, Ceaușescu, România** — piesă corală pe versuri de Mihai Negulescu.

Doru Popovici — **Poemă de August,** cantată pentru soprană și orchestră pe versuri de Dan Mutașcu ; **Transilvania,** cantată pentru cor și orchestră pe versuri de Martha Popovici.

Iosif Hencz — **Concert pentru orgă și orchestră.**

Alexandru Pașcanu — **Pro humanitate,** poem vocal-simfonic pentru cor, orgă și orchestră.

Tudor Jarda — **Dreptul la viață,** operă inspirată din revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 august 1944, pe libret de Daniel Drăgan.

Mircea Neagu — **Horia,** poem coral pe versuri de Aron Cotruș.

Liana Alexandra Moraru — **Simfonia a IV-a, „Ritmuri contemporane".**

Ion Cristinoiu — **Vîrsta epocii de aur,** cîntec pe versuri de Mircea Block ; **Pentru pacea lumii,** cîntec pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

Romeo Iorgulescu ; **De n-ai să vii,** cîntec pe versuri de Ovidiu Dumitru.

Marius Ţeicu — **Trandafiri pentru armata ţării,** cîntec pe versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu.

Paul Urmuzescu — **Vila cu iluzii,** spectacol muzical pe libret de Rodica Padina.

Corneliu Pătraşcu — **Zi de sărbătoare,** rapsodie pentru fanfară.

Felicia Donceanu — **Cîntînd cu Enăchiţă Văcărescu,** patru cîntece pentru soprană, lăută, flaut, viola da gamba, spinetă şi percuţie.

Viorel Cosma — **Exegeze muzicologice,** volum de studii.

Corneliu Dan Georgescu — **Jocul popular românesc — tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale,** monografie.

Titus Moisescu — **George Breazul, scrisori şi documente,** ediţie critică.

Corneliu Cezar— **Introducere în sonologie,** volum de studii.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

La 1 decembrie — la Tîrgovişte a avut loc gala laureaţilor Concursului naţional de Romanţe „Crizantema de aur" la cea de a XVII-a ediţie, dotat cu numeroase premii de interpretare şi un premiu al Consiliului Popular al oraşului Tîrgovişte pentru prima audiţie a romanţei — *Cum te-ai schimbat Tîrgovişte* — muzica aparţinînd tînărului compozitor Lucian Vlădescu pe versuri de C-tin Manolescu. ● La 1 şi 2 decembrie — la Lugoj s-a desfăşurat Festivalul Coral interjudeţean „Ion Vidu" ediţia a VII-a, cu participarea în juriu a compozitorilor : C-tin Arvinte, Mircea Neagu, C-tin Romaşcanu, Dan Buciu, Radu Paladi şi muzicologul Gheorghe Firca. ● La 5 decembrie — la studioul de concerte al Radioteleviziunii române a avut loc Concertul Muzicii reprezentative a armatei ; şi-au dat concursul Corul şi soliştii Ansamblului artistic „Doina" al armatei şi Corul Şcolii militare de muzică. Au luat parte numeroşi compozitori şi muzicologi. ● În zilele de 7, 8 şi 16 decembrie s-a desfăşurat Concursul cororilor pioniereşti din sectoarele 1 şi 3 ale Capitalei ; preşedinte de juriu, compozitorul Iovan Miclea. ● La 14 decembrie a avut loc o manifestare organizată cu prilejul împlinirii a 120 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, festivitate la care au luat cuvîntul : Prof. Univ. Nicolae Călinoiu, rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România ; Zeno Vancea, vicepreşedinte al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România ; Conf. Univ. Ninuca Pop-Oşanu, rectorul conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca ; Conf. Univ. Mihai Cozmei din partea Conservatorului „George Enescu"-Iaşi. Festivitatea a fost urmată de un concert susţinut de Corul „Madrigal" şi Orchestra simfonică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Au participat numeroşi compozitori, cadre didactice şi studenţi. ● La 15, 16 decembrie la Braşov a avut loc Festivalul cororilor de cameră „Gheorghe Dima" ediţia a VI-a. Au participat compozitorii : Al. Paşcanu, Liviu Comes, Dan Buciu, Mircea Neagu, Viorel Creţu, C-tin Catrina şi muzicologul Gemma Zinveliu. ● La 16 decembrie la Muzeul de Istorie al P.C.R., compozitorul Marius Ţeicu a vorbit despre muzica pentru copii şi tineret cu exemplificări pe bandă de magnetofon, în cadrul întîlnirii cu pionierii Capitalei. ● La 17 decembrie la Cenaclul „Paul Constantinescu" din Ploieşti, compozitorul Zaharia Popescu a vorbit despre „Sarcinile compozitorilor şi muzicologilor în lumina Documentelor Congresului al XIII-lea al P.C.R." ● La 12 şi 21 decembrie în sectorul 2 al Capitalei în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României", a avut loc faza de mase a formaţiilor muzicale de amatori, iar la 20 decembrie, la Universal Club, trecerea în revistă a formaţiilor muzicale şi cororilor şcolare din sect. 2 al Capitalei cu participarea în juriu a compozitorului Zaharia Popescu. ● La 18 decembrie a avut loc o vizită de documentare la Uzinele „Republica" urmată de un concert susţinut de studenţii de la clasa de canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" la care au participat : Prof. Univ. Nicolae Călinoiu, Wilhelm Berger, Emil Lerescu, C-tin Arvinte, Zaharia Popescu, Temistocle Popa, Mircea Bădulescu, George Draga, Ion Chioreanu, Dinu Leşe, Rodica Sava, numeroşi studenţi, cadre didactice, muncitori. ● La 19 decembrie la Casa Centrală a Armatei a avut loc întîlnirea cu reprezentanţii unor instituţii şi formaţiuni artistice participante la Festivalul Naţional „Cîntarea României". Din partea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R. au fost prezenţi Mircea Neagu şi Aurel Giroveanu.

A. V.

CENACLURI

La 3 decembrie 1984, Secția de muzică simfonică și de cameră a Uniunii compozitorilor a organizat un Cenaclu — audiție muzicală, reunind într-un mănunchi semnificativ cîteva lucrări din multitudinea noilor creații dedicate anul acesta marelui Forum al comuniștilor, Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român. S-a vădit astfel, din nou, caracterul militant, cu multiple valențe în orizontul actual, al creației muzicale românești, plenara implicare a creatorilor noștri în pulsul trepidant al țării, răspunzînd prin valoarea crescîndă, a creației la necesitățile de cultură și educație ale poporului.

Programul a cuprins lucrări omagiind evenimentele istorice și politice ale anului 1984. Poemul simfonic *Forum 13* de Liviu Ionescu, structurat în 4 suprafețe orchestrale, alternînd ritmuri și dinamici diferite, folosind contraste timbrale construiește o imagine plastică, evocatoare a muncii și păcii, un climat de încredere, optimism și sărbătoare. Cantata *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* de Emil Lerescu este o cantată-odă, laudă adusă patriei, în care autorul folosește integral versurile lui Eminescu. Scrisă pentru soprană, bariton, cor și orchestră, lucrarea are un caracter cantabil, strofic, desfășurîndu-se în variațiuni tensionate. Cantata *Transilvania,* compusă de Doru Popovici în memoria lui Horia, Cloșca și Crișan, este alcătuită din trei părți (Preludiu, Ricercar și Madrigal), cea din urmă folosind în partida corală versuri semnate de Martha Popovici. Lucrarea prezintă o melodică evocatoare cu caracter modal, o orchestrație limpede și luminoasă, împletind liricul și dramaticul în conciziunea exprimării. Prin poemul vocal-simfonic *Pro Humanitate* de Alexandru Pașcanu, autorul face o incursiune în istoria evoluției tehnicizante a civilizației omenirii, care ar putea duce la autodesființare, constituind, totodată, un apel la bunătate, dragoste, înțelegere și încredere în superioritatea omului asupra mașinii. Aglomerărilor sonore, ritmicității, disonanțelor și disocierilor de tot felul li se opun melodia, consonanța corului, limpezimea vocilor de copii, cu o extremă forță de sugestie. Încheind audiția cenaclului, oratoriul de concert *Solstițiu* din ciclul *Flăcări de sînge* (pe versuri de Eugen Jebeleanu), scris de Dumitru Capoianu, reprezintă un protest vehement împotriva înarmării. Imaginînd o viziune apocaliptică prin mijloacele ce-i sînt proprii, compozitorul pledează pentru apărarea vieții. Muzica audiată s-a bucurat de aprecierea unanimă a asistenței susținînd cu brio reușita eforturilor creatorilor noștri de a tălmăci prin muzică evenimentele istorice ale anului 1984.

M. M.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECȚII

Secția simfonică și de muzică de cameră

Lucrări simfonice : Ștefan Niculescu — *Cantos* — *Simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră* ● Jodal Gabor — *Simfonia brevis* ● *Lucrări concertante :* Mircea Chiriac — *Triplu concert pentru flaut, corn englez, harpă și orchestră* ● *Lucrări camerale :* Mihnea Brumariu — *Sonata pentru pian* ● Carmen Cârneci — *Divertiso* pentru orchestră de coarde ● Maia Ciobanu — *Decor II* pentru flaut ● Theodor Grigoriu — *Columna modală,* 6 piese pentru pian ● Irina Hasnaș — *Evolutio* ● Călin Ioachimescu — *Quartetto per archi nr. 2* ● Adrian Iorgulescu — *Cvartet de coarde* ● Cristian Misievici — *Ostinato II* — 5 miniaturi pentru pian.

E. A.

Secția corală

C-tin. Arvinte — *Sub cer de pace* — cor mixt, versuri Mircea Block *Ciuta* — 3 voci femei, versuri populare ● Zaharia Popescu — *În Dobrogea străbună* (Drum nou fără pulbere) — cor mixt, versuri Anghel Cîrstea ● Irina Odăgescu — *Urare de dragoste* — cor bărbătesc, versuri populare ● Vasile Donose — *Zidirorul de țară* — cor mixt, versuri Nicolae Sinești ; *Ani de glorii ani de bucurii* — soliști și cor mixt, versuri : V. Gh. Cozma ● Andrei Bretz — *Urare tineretului țării* — cor mixt, versuri Ioan Meițoiu ● C-tin Rîpă — *Nunta-n codru* — cor mixt, versuri George Coșbuc ● Vasile Spătărelu — *Eroul* — 3 voci femei și pian, versuri Mara Nicoară ; *Moldova* — 3 voci femei și pian, versuri C-tin. Vărășcanu ; *Rondelul florilor de aur* — 3 voci femei, versuri Al. Macedonski ● *Claudiu Negulescu — Pace-n lume tineretul cere* — cor mixt și pian, versuri C-tin Cîrjan ● Livia Teodorescu — *Doina* — cor mixt, versuri Nichita Stănescu ● Vasile Veselovski — *Izvor de stele* — cor mixt, versuri George Țărnea ● Horia Moculescu — *Cîntecul brigadierilor de la Motru* — cor mixt, versuri George Țărnea ● George Grigoriu — *Marșul brigadierilor* — cor mixt, versuri Corneliu Vadim Tudor ● Marius Țeicu — *Marșul brigadierilor de la Midia* — cor mixt versuri George Țărnea ● Temistocle Popa — *Noi sîntem brigadieri* — cor mixt, versuri Eugen Rotaru ● Vasile V. Vasilache — *Porți de fier, porți de dor, porți de soare* — cor mixt, versuri George Țărnea.

Secția de muzică ușoară

Camelia Dăscălescu — *Cine sînt eu* — versuri, Roxana Popescu ; *De ce-ai venit singurătate* — versuri Mircea Block ● Marius Țeicu — *Pentru ce, pentru ce...* versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Edmond Deda — *Cîntă și Încă o poveste de dragoste* — ambele, piese instrumentale ● Jolt Kerestely — *Să crezi* — versuri Andreea Andrei ; *Cîntecul mării* — versuri Ion Ruș ● Valențiu Grigorescu — *De ziua ta va fi senin* și *Vom fi la porțile iubirii* — ambele, pe versuri de Eugen Dumitru ● Horia Moculescu — *Te văd,* — versuri Mihai Maximilian ● Ion Cristinoiu — *Unde mi-ai fost* — versuri Aurel Storin ; *Coboară toamna printre noi* și *Acela care învinge* — ambele pe versuri de Roxana Popescu ● Henry Mălineanu — *Cînd vin...* și *Povestea mea* — ambele pe versuri de Octavian Goga ● Alexandru Mandy — *Mai lasă-mi doar o zi, Crăița,* și *Mai este timp ca să opriți* (Chemare) toate trei pe versuri de Al. Mandy ● Nicolae Coman — *Un simplu tango,* și *Un cer de pace* — ambele, piese instrumentale.

A. V.

Secția didactică

Cornel Arion : *La mulți ani conducător iubit,* versuri Nicușor Constantinescu ● Dorel Pașcu : *Cîntec de leagăn, Zăpada* și *Jocuri* — versuri Adrian Munțiu ● Dorina Popovici : *Cîntec de pace,* versuri Viorel Cozma ● Liviu Borlan : *Mîine, cînd voi fi mare,* versuri Cristina Marc ● Iovan Miclea : *Marea sărbătoare* și *Ceaușescu, bun părinte,* versuri Nic. Constantinescu ● Ion Șerfezi : *233 cîntece pentru copii* ● Aurel Giroveanu : *Șoimii României,* versuri Mircea Blok, *Primăvara copilăriei,* versuri Harry Negrin, *Trăim o istorie fierbinte,* versuri Harry Negrin, *Țara și copii ei,* versuri Mircea Block ● Mihai Vîrtosu : *Cantabile* pentru corn și pian.

S. N.

Secția de critică și muzicologie

Ada Brumaru — *Jurnalul unui auditor* • Titus Moisescu — *Prolegomene bizantine.*

ORADEA

Notăm din activitatea Cenaclului muzicienilor bihoreni : în ședința care a avut loc la 19 octombrie 1984 a fost ales în funcția de secretar al cenaclului prof. Avram Geoldeș. Totodată a fost elaborat un plan concret de acțiuni cultural-mizicale în Municipiul Oradea și în județ. Au avut loc în această primă perioadă concerte lunare de muzică de cameră din creația compozitorilor români la Casa de cultură a Municipului la care și-au dat concursul forțele interpretative locale. În luna decembrie au fost preconizate următoarele manifestări : la 4 decembrie la Casa Pionierilor, o audiție muzicală pe tema „Cîntecul pentru copii și tineret" și la 19 decembrie un concert omagial cu ocazia împlinirii a 35 de ani de activitate a corului bărbătesc „Cîntarea Bihorului" și a împlinirii a 80 de ani de viață a profesorului I. R. Botto, animator de seamă al vieții muzicale bihorene. Cu ocazia împlinirii a 5 ani de la înființare, la Teatrul de Stat din Oradea corul „Camerata Felix" a susținut un concert special la 21 decembrie ce a cuprins lucrări reprezentative din repertoriul românesc și universal. În imediat următoarea perioadă, la 16 ianuarie 1985, Cenaclul muzicienilor bihoreni va organiza un simpozion pe tema „Arta și literatura oglindite în Raportul prezentat la Congresul al XIII-lea al P.C.R. de către secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Totodată în ședințele lunare vor fi periodic analizate probleme legate de viața și activitatea cultural-muzicală din județ. Cenaclul va fi direct implicat în selecția lucrărilor muzicale prezentate la concursul de creație din cadrul Festivalului național „Cîntarea României" — ediția V-a ca și în îndrumarea activității ulterioare lunare de concerte și recitaluri de muzică românească de a căror funcționare răspunde prof. Alexandru Thurzó. Sînt în acest sens, preconizate un medalion Dumitru Capoianu și un medalion Iosif Csire.

Rep.

PROFILURI CREATOARE

THEODOR GRIGORIU

Profilul cameral — pe care Filarmonica l-a consacrat lui Theodor Grigoriu — este unul din punctele de referință din remarcabila incidență a compozitorului pe traiectul muzicii românești contemporane. Sînt aproape zece ani de cînd încerc să pătrund în intimitatea muzicii lui Theodor Grigoriu. Două sînt, cel puțin, direcțiile ce mi s-au conturat din cercetarea prodigioaselor sale partituri ; prima este aceea a descoperirii treptate că Theodor Grigoriu nu este autorul unui număr de lucrări înșirate printr-o cauzalitate exterioară pe axa timpului, ci autorul unei Opere coerente, cîștigîndu-și-o, tot mai elocvent, cu fiecare nouă pagină scrisă ; a doua direcție pe care am detectat-o este, tocmai, cea a eficienței cu care muzica compozitorului interferează, într-un reciproc transfer de idei, cu arcul esențial al evoluției muzicii românești din ultimele decenii.

Concertul, pe care am avut bucuria să-l prefațez, a stat mărturie, printr-o selecție inteligentă din corpus-ul operei lui Theodor Grigoriu, pentru amintita intimă coerență ce guvernează cosmosul sonor al compozitorului.

Lui Theodor Grigoriu îi place să-și împartă evoluția în trei etape, după modele ilustre ; am aderat și eu la această perspectivă — utilă investigațiilor muzicologice, istoriografiei viitoare — dar, mai presus de această, posibilă, divizare urechea și intelectul ascultătorului — mai mult sau mai puțin familiarizat cu creațiile artistului — descoperă, cu voluptate, lanțul de idei ce-și transferă verigile de la o partitură la alta, întrebările uneia aflîndu-și răspunsul în următoarea, închiderea rotunjită într-un opus vădindu-se a fi deschidere de orizont într-una din partiturile ulterioare, totul indicînd febrilitatea căutării nesupusă de sta-

rea exterioară, de momentul — calendaristic sau conjunctural — al micii istorii, oricum perisabile, a muzicii.

Prima etapă din creaţia lui Theodor Grigoriu — ce prin directa adresare la muzica folclorică poate fi uşor anexată pitorescului desuet — se dovedeşte a fi, în lumina cristalizărilor ulterioare, o fertilă asimilare, nu mimetică, ci de cultivată strategie, a paradigmelor folclorice, a opulenţei de sugestii intervalice şi ritmice care străbat cîntecul popular.

Trei cîntece de păstor, Cinci cîntece de toamnă, suita pentru cvartet *Pe Argeş în sus* reprezintă izbînzi sigure ale compozitorului în aflarea intimităţii cu melosul folcloric. Gestul componistic este firesc, simplu, fără mimarea sofisticării intelectualizate. Dacă eficienţa unei opere de artă se măsoară după egalitatea deplină a rezultatului efectiv cu ambiţia iniţială, atunci Theodor Grigoriu semnează pagini de autentică vibraţie estetică în aceste opusuri timpurii.

Cîntecele de păstor valorifică paradigma *giusto/parlando* şi diatonismul pur, alternînd cu umbre ale cromatismului funcţional. Liedurile următoare vădesc posesiunea unui limbaj în care vocabulele folclorului s-au decantat, devenind, printr-o alchimie proprie creatorului, morfeme ale gestului componistic original. Suita *Pe Argeş în sus* încrustează microcitatul folcloric în reţeaua elaborată prin coduri ale muzicii clasice. Aparenta disjuncţie stilistică cristalizează un mod lapidar şi precis de a opera cu datul pitorescului (aparent) exterior.

Prin *Omagiu lui Enescu* — pe care Theodor Grigoriu l-a transpus pentru o formaţie de opt viori soliste — pătrundem în miezul fierbinte al celei de a doua etape a creaţiei compozitorului. Tema însăşi a compoziţiei cere plonjarea în matca stilistică a unei personalităţi străine eului compozitorului. Însă Theodor Grigoriu, a cărui empatie cu muzica lui Enescu este desăvîrşită, extrage din excursul prin opera acestuia, virtuţile unei culturi melodice aflate în continuă expansiune, pornind de la celulele cele mai simple ale organismului muzical ce creează, printr-o strategie generativă sui-generis, corpul acestuia. Surprinzătoare este intuiţia lui Theodor Grigoriu privind eterofonia enesciană, a cărei dimensiune fundamentală este virtualizarea liniei melodice originare, întrezărită, într-un nesfîrşit joc de oglindiri reciproce, printre conductele melodice efective ale discursului.

Aceeaşi tensiune a descoperirii sinelui printre procedeele de maximă generalitate, emblematice, ale altor compozitori o regăsim în *Melodie infinită.* Wagner şi Liszt sînt convocaţi, prin subtile calchieri, fatal neduse pînă la capăt, să ratifice căutările compozitorului român prin reminiscenţele ce-i asaltează memoria afectivă şi intelectul în preajma valorilor culturii.

Concertul şi-a atins punctul culminant prin prezentarea, în primă audiţie, a unei monumentale lucrări dedicate pianului, *Columna modală.*

Operă aflată, deocamdată, în plină elaborare (compozitorul n-a prezentat decît o parte a proiectului ce-l frămîntă), „Columna" se înfăţişează, explicit şi implicit, ca o veritabilă chintesenţă a devenirii compozitorului de-a lungul anilor şi avîndu-şi sorgintea într-o fantezie a adolescenţei.

Lucrarea este plănuită dicotomic, într-o alternare continuă de cîte două structuri sonore, aflate într-un dialog al forţelor ce le produc. Cîteva idei, cu totul remarcabile, pe care le întîlnim, în cele mai diverse şi fertile ipostaze în celelalte partituri ale compozitorului, sînt aici expuse în forma lor cea mai concisă şi conotativ deschizătoare de noi drumuri.

Astfel, îmbogăţirea unei linii melodice simple cu intervenţii libere, acordice, polifonice

ori eterofonice atinge pragul suprem elocvent al gestului exterior minim. O altă idee consecvent urmărită de Theodor Grigoriu este cea a polifoniei pornită nu din marile forme ale lui Bach şi ale urmaşilor săi, ci din sugestiile cu alură improvizatorică ale şcolii franco-flamande timpurii sau din căutările stereofonice ale fraţilor Gabrielli.

Planul armonic, atît de necesar cîntului pianistic, este condus pe coordonatele surprinzătoare ale spectrelor incongruente generate de rezonanţa naturală în corpul clopotelor.

Evoluţia formei este guvernată, fără prejudecăţi nostalgice sau avangardiste, de forarea minuţioasă în microcosmosul sonorităţilor pe care Theodor Grigoriu le şlefuieşte ca un bijutier în faţa pianului.

Rezultă din acestea toate o creaţie cu totul remarcabilă, ce se plasează — lucrul este deja previzibil — alături de cele mai reprezentative muzici închinate venerabilului instrument în [această] a doua jumătate a secolului 20.

Trebuie să afirm cu toată tăria că prestaţia interpretativă la concertul omagial Theodor Grigoriu s-a ridicat la cotele cele mai înalte.

Mezzosoprana Adina Iurașcu și tenorul Vladimir Popescu-Deveselu au conferit liedurilor lui Theodor Grigoriu aura prețioasă a cîntului inteligent, dramatizat, interior, de comprehensiunea raporturilor text literar/structură muzicală.

Pianistul Andrei Tănăsescu a fost partener ideal al celor doi cîntăreți, prelungind în jocul instrumental dramaturgia rafinată a muzicii împletită cu versurile. Dar, mai ales, Andrei Tănăsescu a fost tălmăcitorul de mare clasă, muzicianul dăruit cu har și nesfîrșită capacitate de devoțiune textului ales, în *Columna modală*. Compoziția pare a-i fi făcută pe măsura posibilităților vaste pe care le posedă, gravarea pe disc a acestei fericite conjuncții ideatice compozitor-interpret, părîndumi-se una din sarcinile de noblețe pe care trebuie să și le asume „Electrecord"-ul.

Orchestra de cameră a Filarmonicii, pe care o conduce cu mare știință și dragoste pentru șlefuirea detaliului concert-maestrul Nicolae Iliescu, este un ansamblu care poate, la ora actuală, oferi versiuni de referință, necesare posterității, ale compozițiilor de relief din anii aceștia. Forța pe care am detectat-o în *Omagiu*, spiritualitatea și agilitatea din *Izvorașul (Pe Argeș...)* sau noblețea arcuirilor din frazele *Melodiei infinite* sînt dimensiuni care atestă nivelul superlativ (pe care îl ilustrează acum formația camerală a lui N. Iliescu) al școlii românești de cînt la instrumentele cu coarde.

Fred POPOVICI

DE VORBĂ CU NICOLAE BOBOC

Cînd te afli în prezența unui om care, cu puterea sa de muncă și de creație, alături de o serie de alte calități umane deosebite, a însemnat și înseamnă ceva în cultura unei națiuni, este imposibil să nu realizezi că acesta este produsul unui popor cu resurse umane remarcabile. Un asemenea om rămîne grefat în spiritualitatea unei epoci și constituie izvor de cultură pentru generațiile viitoare. Așa mă gîndesc cînd îl întîlnesc pe dirijorul, compozitorul, artistul Nicolae Boboc, distins de altfel prin grija statului nostru cu Ordinul „Meritul Cultural" și cu titlul de „Artist Emerit". Este întorsura vieții vorbind azi, la această oră dacă luăm în considerare faptul că Nicolae Boboc, cel care în calitate de director a luat parte în urmă cu 37 de ani, la înființarea Filarmonicii de Stat din Arad, se află din nou, către apusul carierei sale, în calitate de dirijor, la această instituție muzicală. Este cotitura perfectă, totuși pe care i-a putut-o oferi cariera sa artistică deosebită. Dar să trasăm un scurt *curriculum vitae* al omului de cultură Nicolae Boboc.

În perioada anilor 1948, cît a deținut funcția de director la Filarmonica arădeană, instituția număra o orchestră simfonică, un cor academic și o orchestră populară, care s-au menținut de altfel pînă azi. Fiind un pasionat al muzicii secolului XX, în toată această perioadă, orchestra ajungînd la un ridicat nivel profesional, a realizat prime audiții absolute

între care : *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, *Simfonia* de Carmen Petra, *Poemul mării* de Alexandru Pașcanu etc. alături de altele din creația universală, prezentate ca prime audiții în țara noastră : *Simfonia „Armonia lumii"* de Hindemith, *Simfonia nr. 5* de Prokofiev, versiunea revăzută a suitei de balet *Petruşka* de Stravinski, cantata scenică *Carmina Burana* de Carl Orff, *Ospățul păianjenului de* Roussel etc. De asemenea, Nicolae Boboc, a fost un anumit număr de ani și Directorul Conservatorului orășenesc din Arad, devenit apoi Școala populară de artă, care în 1983 și-a sărbătorit 150 de ani de existență, fiind una din cele mai vechi instituții de învățămînt muzical din țară. Însă, fără să ne pierdem în nominalizarea unor realizări, trebuie remarcată în primul rînd gîndirea muzicală a artistului Nicolae Boboc, gîndire pe care nu o dată am avut privilegiul să o savurez la repetițiile cu orchestra. Am certitudinea că mă aflu lîngă un om de cultură, de la care noile generații trebuie să absoarbă consistenta sevă a artei sale. Se cuvine relevată dorința sa permanentă de a promova adevărul artistic, eliminarea „poluării" creației

muzicale originale de eventuale revizuiri, îmbunătățiri etc. și punerea lucrărilor la dispoziția publicului în viziunea gîndirii originale a autorului.

Dar iată cîteva din rezonanțele internaționale ale artei sale : „Greensboro Daily News", Statele Unite ale Americii, 1979 : „Nimeni nu a lăsat în memoria auditoriului puternicul entuziasm generat de muzicalitatea lui Nicolae Boboc, energia sa puternică și superbul său control. Vom fi fericiți să-l avem printre noi ca dirijor invitat... un om de primă mărime... magnific în tot...". „Kleine Zeitung", Klagenfurt, Austria : „Boboc, un dirijor de neuitat. Dirijorul din România a arătat tot ce poate mai mult. El a dominat, a dirijat fără partitură, prin gestica sa a dat fiecărui instrumentist indicațiile ideale". Nicolae Boboc a întreprins turnee în : Austria, Republica Populară Bulgară, Republica Socialistă Cehoslovacia, Franța, Danemarca, Republica Democrată Germană, Republica Federală Germania, Olanda, Republica Populară Ungară, Grecia, Republica Populară Polonă, U.R.S.S., Elveția, Statele Unite ale Americii, Republica Federativă Jugoslavia etc. Tot în calitate de dirijor a funcționat între anii 1959—1982 la Filarmonica și Opera din Timișoara, deținînd astfel și un bogat repertoriu de operă și balet (Bellini, Beethoven, Bizet, Donizetti, Rossini, Verdi, Adam, Asafiev, Wagner, Minkus, Stravinski, Ceaicovski, Prokofiev etc.) înscriind momente de rezonanță în stagiunile celor două instituții. Nu în ultimul rînd, însă, trebuie amintită activitatea sa în domeniul compoziției. Aceasta reprezintă pentru artistul Nicolae Boboc domeniul de convergență al tuturor coordonatelor personalității sale ; a scris : muzică de teatru, muzică simfonică, de cameră, muzică corală. De asemenea, scrie articole în *Contemporanul*, *Scînteia*, *Drapelul Roșu* (din Timișoara), *Flacăra Roșie* (din Arad).

Dar înainte de a încheia aceste spicuiri sumare despre complexa personalitate a artistului Nicolae Boboc, să urmărim cîteva din gîndurile și preocupările sale.

— *Cunoscînd pasiunea dumneavoastră pentru promovarea creațiilor românești în primă audiție, dați-ne vă rog cîteva detalii din stagiunea trecută.*

— În stagiunea 1983—1984, am dirijat un număr mare de lucrări românești, peste 20, dintre care cîteva în primă audiție absolută, iar altele în primă audiție în orașul Arad. Aș cita cîteva dintre ele : este vorba de lucrarea *Trei gînduri pentru orchestră* a compozitorului și dirijorului Traian Mihăilescu din Iași, actualmente decedat, lucrare care încă nu fusese prezentată de nici o orchestră. Am mai prezentat *Simfonia* unui tînăr, Gheorghe Costin, absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București ; este o lucrare de proporții mai reduse, dar pe care o consider foarte reușită. Am mai dirijat *Simfonia țărănească* de Alexandru Zirra, simfonie care a fost compusă imediat după 1920, dar care a cam fost uitată (nici nu se știa prea mult despre ea) și am descoperit în această partitură o serie de valori la care nu mă așteptam ; e vorba de tehnica de compoziție, chiar de armonie ; lucrarea este de proporții destul de mari și cred că merită să fie inclusă mai des în repertoriul orchestrelor noastre simfonice. Am mai dirijat o lucrare mai veche. *Uvertura națională* de Constantin Dimitrescu, autorul acelui foarte des cîntat *Dans țărănesc*, constatînd că era un maestru în orchestrație și în compoziție, bineînțeles pentru vremea respectivă ; am uitat și de el și e păcat... Am mai dirijat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Tiberiu Fatyol, compozitor din Tîrgu Mureș, lucrare deosebit de interesantă, cu o tehnică modernă de compoziție, iar solist în acest concert a fost concert *maestrul* nostru, Ștefan Fatyol care este fratele compozitorului. Între alte lucrări, aș mai aminti *Canto I* de Aurel Stroe, cantata *Patria munceşte* de Doru Popovici, *Pintea Viteazul* de Liviu Glodeanu, *Concertino pentru orchestră de coarde* de Irina Odăgescu și alte multe lucrări pe care nu le mai înșir cu această ocazie.

— *Iar acum, după primele luni ale stagiunii 1984—1985 ?*

— Menționez înregistrarea *Divertismentului rustic* de Sabin Drăgoi ca și a lucrării *Concertino pentru pian și orchestră* de Dinu Lipatti, la invitația Radioteleviziunii „Suisse Romande" din Elveția. De asemenea un turneu de concerte în Polonia. În plus deschiderea stagiunii de concerte aici la Arad. Aceasta ar fi perspectiva mai apropiată. Am înregistrat recent trei discuri pentru „Electrecord" cu orchestra simfonică din Arad : *Simfonia Scoțiană* de Mendelssohn-Bartholdy, altul cuprinzînd lucrări de mare popularitate și altul muzică de balet din opere. În cursul actualei stagiuni, am în plan includerea unor lucrări românești în primă audiție absolută, deci cele create actualmente de compozitorii noștri și care nu au fost prezentate publicului, cît și a creației compozitorilor reprezentativi ai secolului nostru ; deci, într-o anumită măsură încercăm să alcătuim în așa fel programele noastre încît să prindă și o oglindă a acestui secol ; e vorba de clasicii contemporaneității, în primul rînd. Voi continua cele trei cicluri de expuneri cu teme muzicale din orașul Timișoara ; un ciclu denumit „Orientări în creația muzicală a secolului XX" (la Radio Timișoara), un alt ciclu lunar, prezentat la Biblioteca județeană Timișora, este intitulat „Ce ne spune muzica ?", iar al treilea, dedicat studenților Politehnicii Timișoara, la cererea lor, este numit „Muzica în capodopere", fiecare din respectivele prezentări fiind însoțită de audiții de discuri sau de benzi magnetice, bineînțeles explicate.

— *Știm că aveți în pregătire o carte despre acest bogat tezaur al românilor : colindele. Ce ne puteți spune în avanpremieră ?*

— „Lumea colindelor" este o încercare de reconstituire a vechii noastre spiritualităţi pe baza vestigiilor încifrate sub formă de simboluri în colindele arhaice. E vorba de un fel de „arheologie culturală", care este posibilă datorită faptului că genul în cauză are un specific aparte datorită căruia a fost supus mai puţin eroziunii vremii. În unele din colinde, în cele mai arhaice văd un întreg depozit de documente despre o anumită viaţă spirituală. Bineînţeles, este greu, ele trebuie căutate, trebuie găsite straturile care au mai rămas — deci ceea ce aş denumi adevăratele vestigii. Lucrarea nu este una exclusiv muzicală, dar muzica se constituie ca un document în ceea ce priveşte încercarea de găsire a originii acestor colinde şi de stabilire a timpului cînd ar fi putut să apară. Persistenţa pînă în zilele noastre a „giusto silabicului" vorbeşte nu numai despre marea forţă a tradiţiei dar şi despre vechimea muzicii colindelor, care trimite într-un trecut îndepărtat cînd se vorbea probabil şi la noi o limbă cu silabe lungi şi scurte, o limbă deci „cantitativă", asemănătoare din acest punct de vedere elinei şi latinei vechi, probabil vechea limbă dacică. De asemenea, tematica unora din ele aminteşte (şi dovedeşte deci) despre vechi mituri şi rituri. Lucrarea este concepută în mai multe volume dintre care primul va fi dedicat „Colindei păcurarului", păstorului, ciobanului, variante de dincoace de munţi ale „Mioriţei". Primul volum deci, ar urma să apară curînd la editura „Facla" din Timişoara.

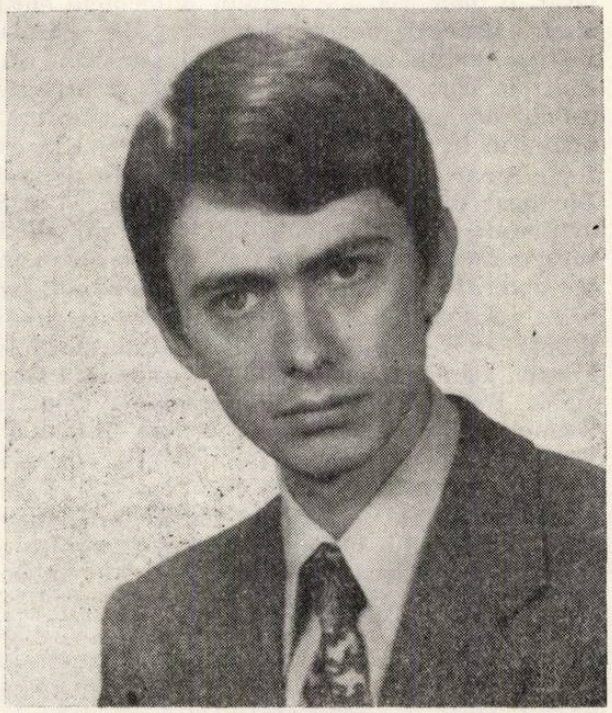
— *Vă mulţumim, maestre Boboc, pentru interesantele consideraţii înfăţişate.*

Adriana VELINCOV-DAN

ADRIAN POP

Reprezentant al tinerei generaţii, compozitorul Adrian Pop îşi clădeşte crezul artistic din explorarea valorilor folclorului autentic românesc, fie prin prelucrări corale, fie prin intercalarea citatului în edificii arhitecturale simfonice. Cele două domenii preferenţiale ale creaţiei compozitorului Adrian Pop — simfonic şi coral — se constituie în două dimensiuni ale valorificării harului înclinat către descifrarea sensurilor profunde sălăşluite în tezaurul cîntecului autentic popular.

Absolvent al Conservatorului G. Dima (Cluj-Napoca), 1976, *Adrian Pop* este deţinătorul unui profesionalism însuşit la înălţimile atinse doar în clasa de compoziţie a maeştrilor Sigismund Toduţă şi Cornel Ţăranu. Beneficiarul bursei Enescu şi a unei burse de documentare în Italia 1980, Adrian Pop avea să-şi fructifice forţele acumulate în formularea unor opusuri ce i-au adus premii naţionale şi internaţionale. Motiv generator omniprezent în creaţia lui Adrian Pop, citatul folcloric constituie punct de pornire şi concluzie dar şi premisa căutării unor formule de integrare, de prelucrare. Platforma stilistică aleasă de către



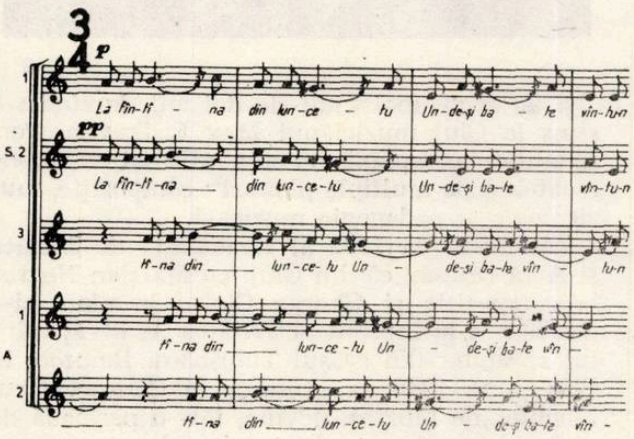
autor — aceea a folclorului autentic — se concretizează în două „aparate sonore" susceptibile de exprimare optimă : corul şi orchestra.

Spre a contura un portret componistic Adrian Pop se impune a porni de la un nucleu ideatic ce pare să fi dat naştere unui întreg ciclu de lucrări : nucleu ideatic materializat în colindele laice, deosebit de apropiate autorului.

În domeniul creaţiei corale, Adrian Pop construieşte o suită de colinde laice *(Pă dealu cu stînjenii, Cine nu ne-a lăsa-n casă. Vine hulpe di la munte* etc.) care continuă să rămînă deschisă. „Am fructificat aici — mărturiseşte autorul — o tehnică de prelucrare a citatului folcloric, de pronunţată fidelitate, mergînd pînă la notarea fonetismelor regionale în text." Microcosmosul ÎNTREGULUI de sorginte folclorică autentică va proiecta liniile configurative ale creaţiei corale şi simfonice semnate de Adrian Pop ; dacă cele două domenii preferenţiale constituie doi poli — ce-şi valorifică discursul muzical pornind de la un izvor comun, creaţia de cameră va fi avut menirea de a lega expresia simfonică şi cea corală prin formularea sugestivă a înveşmîntării unor impresii şi sentimente subiective.

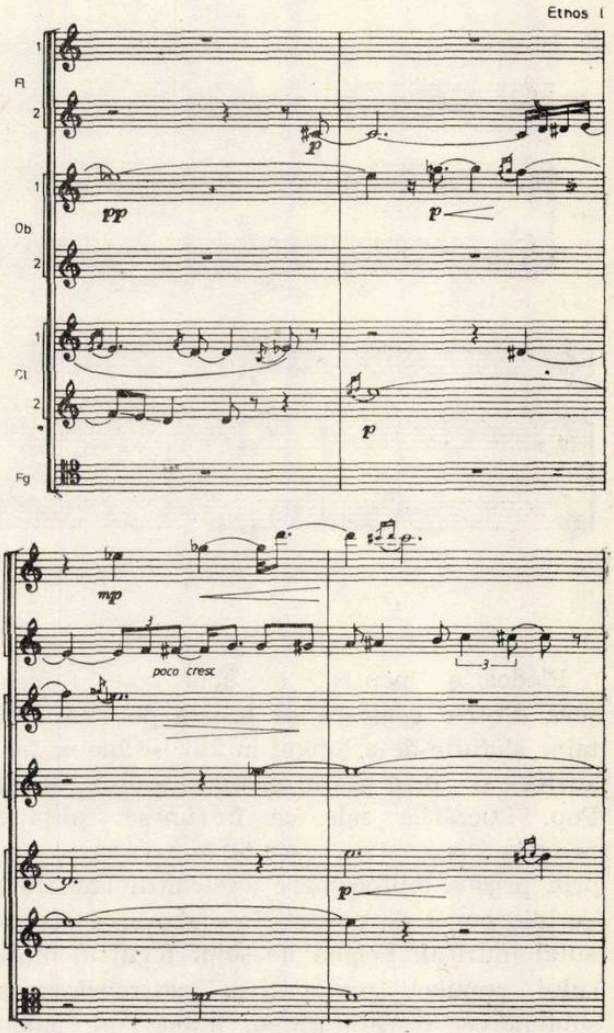
Tabloul multidimensional al creaţiei corale contemporane româneşti prezintă firesc, o diversitate de stiluri în cadrul unor tendinţe

revelatoare. Îngemănarea timbrurilor a resuscitat interesul compozitorilor, înlesnind conturarea unei orientări în care prevalează explorarea ilimitatelor resurse oferite de folclorul autentic. Prelucrarea motivică şi polifonică imitativă sau neimitativă îşi croieşte drum pe de o parte în multitudinea mijloacelor de expresie — rod al acumulării cantitative şi calitative asimilate de-a lungul derulării diverselor etape stilistice — pe de altă parte în strînsă corelaţie cu procedee tehnice ce acuză însemnul de noutate în arsenalul tălmăcirii sonore. În acest context creaţia corală a compozitorului Adrian Pop continuă o tradiţie clar consemnată trecută prin filtrul personalităţii sale. Citatul folcloric apare deci în creaţia compozitorului Adrian Pop ca factor determinant ce serveşte drept mijloc de expresie, creionînd de asemenea şi articularea formei. Polifonia — şi implicit procedeele proprii ei — este prezentă ca structurare specifică edificiului coral. Vizînd „precipitarea" discursului muzical, îngemănarea vocilor prin *stretto* conduce nu rareori la tensiuni considerabile, la aglomerări susţinute în valorificarea resurselor expresive. Astfel, de pildă, citäm secţiunea mediană a colindei laice *Fată dalbă de-mpăratu,* care, într-o imitaţie strînsă, la primă, construieşte o autentică „împletitură" destinată contrastului de factură, tratat mai liber, doar capul de temă fiind reeditat *ad litteram* :



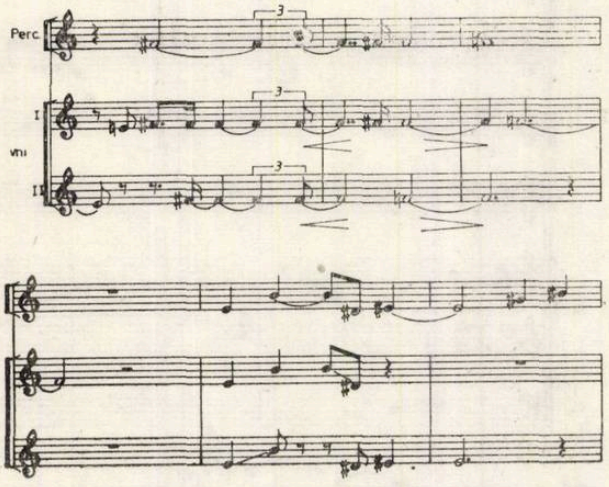
Citatul folcloric — punct de pornire latent — supus transformărilor de ordin melodic, polifonic, structural, ritmic, va contura întregul. Coordonarea materialului sonor se amplifică într-un aparat orchestral în care obîrşia autentică populară — punct fix în creaţa compozitorului Adrian Pop — dobîndeşte, graţie prelucrării, o dublă dimensiune : coordonare verticală şi orizontală. În strînsă interdependenţă cele două elemente conturează t e m p o r a l i t a t e a şi s p a ţ i a l i t a t e a muzicii elaborate. Rezultatul sonor, conceput de această dată pentru orchestră prezintă diverse ipostazieri ale concepţiei autorului în *Ethos I, Solstiţiu* sau *Concert pentru violoncel şi orchestră...*

Ethos I se clădeşte pe o variantă de *Mioriţa,* de origine din Sălaj ; structura de dorian — heptatonic coroborat cu recurenţa sa prezintă o serie de pante în acumularea edificiului sonor. Polifonizarea discursului muzical cunoaşte o stratificare imitativă ce uzează de procedee clasice de suprapunere în elaborarea plurivocalităţii. Dar procedeele ca atare sînt obliterate, rezultatul configuraţiei sonore împrumută lucrării amprenta contemporaneităţii.



Lucrarea simfonică *Solstiţiu* porneşte tot de la o colindă — străvechea *Colindă a soarelui* din Bihor, păstrată în repertoriul tradiţiilor hibernale ca mărturie a unui cult ancestral : sărbătorirea astrului Soare la ziua renaşterii sale anuale — ziua solstiţiului de iarnă. Prin

caracteristicile ei lucrarea se înscrie ca o continuare a preocupărilor compozitorului din *Ethos I* ; modul în care cele două fraze muzicale ale colindei generează o formă simfonică este complex, trecînd prin faze succesive, de la obsesie melodică, la o rerostire personală a unui dat profund asimilat. Prețioasă moștenire de muzică populară, *heterofonia,* (prezentă sub formă de isoane, antifonii, dar și conturată prin improvizația — uneori fortuită — a cîntării în grup de unde derivă o polifonie aleatorică), îmbinată cu alte procedee contribuie la articularea complexă a eșafodajului lucrării.



Pledoaria pentru o artă ce-și trage seva dintr-o comoară ce poartă pecetea unor taine șlefuite de-a lungul multor secole se face auzită și prin graiul compozitorului Adrian Pop. Lucrările sale ce întrunesc calitățile magiei sonore contemporane, apar prin prisma unifocatoare a folclorului autentic, veridic punct de plecare în elaborarea discursului muzical. Legată de solul fertil al melosului popular, prelucrarea, metamorfozarea, sublimarea, transfigurarea, îmbogățesc paleta expresivă a compozitorului cu modalități de factură inedită. Remarcabilă prezență în mozaicul artei sonore românești, creația compozitorului Adrian Pop constituie în contextul coordonatelor estetice contemporane o afirmare românească certă.

Sofia GELMAN

MAX EISIKOVITS

— in memoriam —

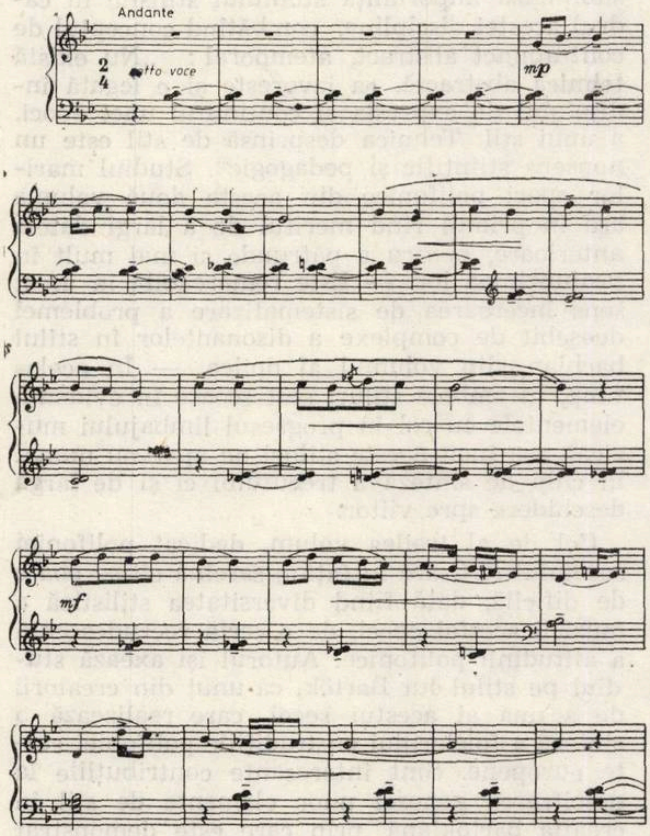
S-au scurs mai mult de doi ani de cînd s-a stins la Cluj muzicianul Max Eisikovits. Personalitate complexă, el și-a afirmat valențele creatoare pe multiple planuri : compoziție, muzicologie și pedagogie muzicală.

Absolvent în 1933 al Academiei de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, cu Marțian Negrea la compoziție și George Ciolac la pian, și-a desfășurat la început activitatea în învățămîntul secundar din orașul Timișoara. Reîntors în Cluj după 1945 ca profesor la Conservatorul Maghiar de Muzică, devine, într-o perioadă de profunde prefaceri social culturale, director al Operei Maghiare (1948—50) și apoi rector al Conservatorului „G. Dima" (1950—53), instituție la care continuă să funcționeze în calitate de profesor de contrapunct timp de peste două decenii.

La începutul carierei sale artistice, Marx Eisikovits și-a legat numele de o acțiune cu totul singulară, întreprinsă în anii 1938—39, cînd a cules de la populația rurală evreiască din Maramureș — astăzi dispărută —, un număr însemnat de melodii tradiționale străvechi. Aceste cîntece, numite „hasidice", au constituit

o importantă sursă de inspirație în creația compozitorului. Amintim astfel : *Două dansuri hasidice, Evocări, Rhapsodie chasidique, Images chasidiques,* editate în țară și peste hotare, și imprimate pe disc.

Ex. : fragment din *Minitauri pentru pian :*



Max Eisikovits a mai făcut apel și la folclorul românesc precum și la cel maghiar, pe care le-a utilizat atît în lucrările sale corale cît și în cele instrumentale.

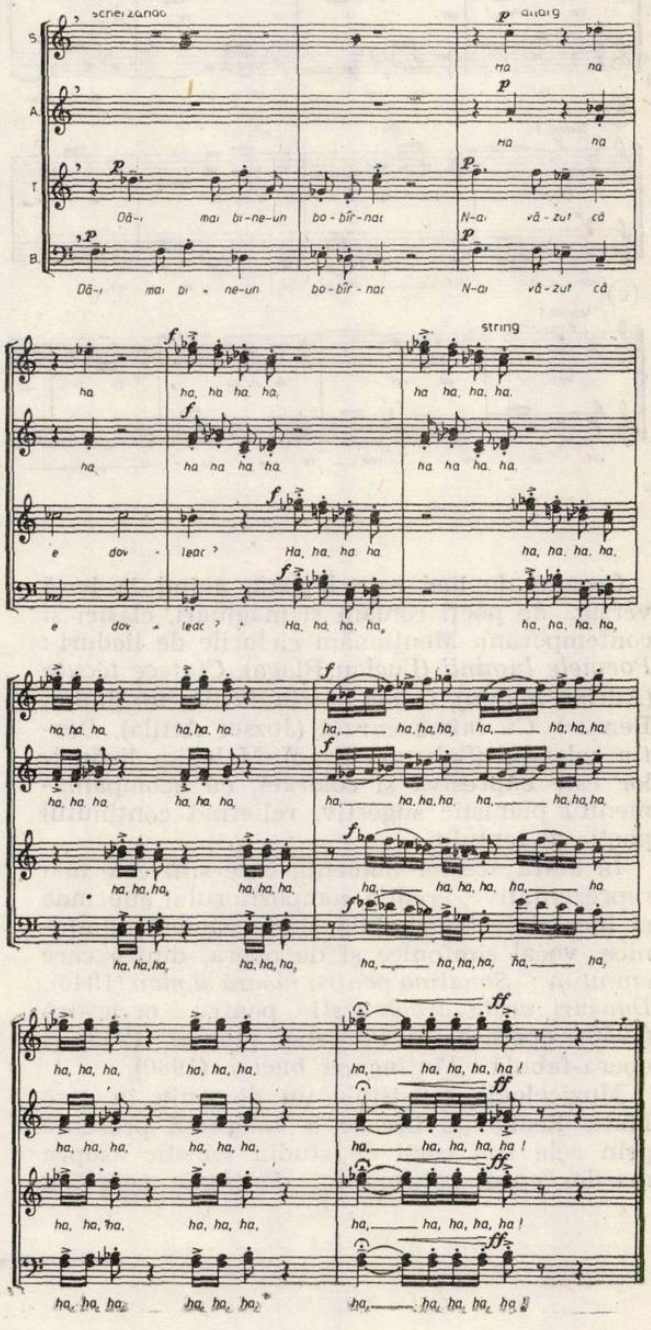
Multilaterala inspirație folclorică a determinat prezența, la baza întregii sale creații, a unui larg modalism, îmbibat cu elemente autentice sau create în spirit folcloric. Tratarea preponderent polifonică a acestui material de esență monodică, a generat la rîndul său un limbaj armonic particular, printr-o intensă cromatizare și tratare rafinată a disonanțelor.

Creația compozitorului cuprinde domenii diferite, dintre care unele dețin o situație predilectă : creația pianistică, genurile corale și liedul.

Muzica pentru pian denotă o vădită înclinație spre un stil miniatural, concretizat prin piese de mici proporții, minuțios șlefuite, reflectînd imagini diversifcate, — grupate în cicluri sau suite *(Miniaturi pentru pian, Piese mici pentru pian, Suită pentru pian, Epigrame* etc.). Obiectivului artistic i se adaugă adeseori cel educativ și pedagogic.

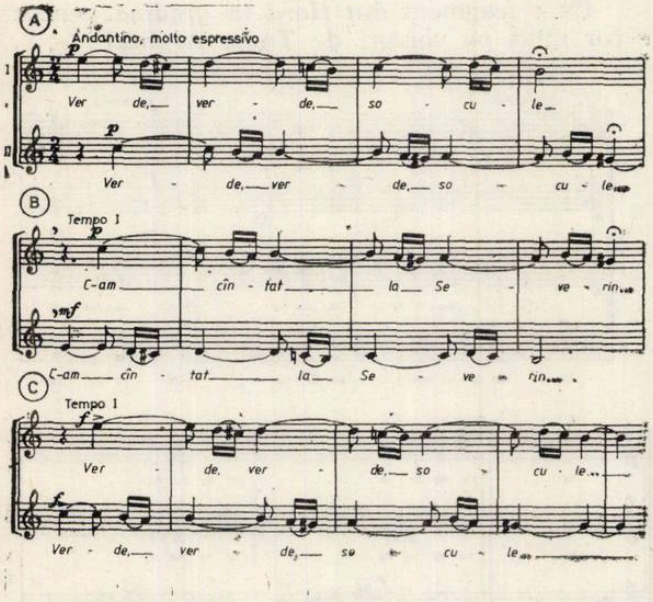
Genurile corale ocupă o poziție importantă și oarecum centrală în creația compozitorului. Fie că se referă la lucrări ample, de largă respirație, (poeme corale, madrigale), fie la simple prelucrări ale unor cîntece populare, scriitura corală este exigent elaborată, cu o bogată tratare polifonică.

Ex. : fragment din *Hora în grădină* pentru cor mixt pe versuri de Tudor Arghezi :



Convins de importanța activității corale în procesul de educație muzicală a copiilor, a creat un mare număr de piese corale la două și la trei voci egale, prelucrări de melodii populare, de cîntece din folclorul copiilor, sau

elaborate în spiritul acestora, cu o preponderentă ținută polifonică. Iată un exemplu de contrapunct imitativ-permutativ la două voci, în cîntecul *Verde, verde, socule* :



Creația de lied este bogată, avînd la bază versuri de poeți români și maghiari, clasici și contemporani. Menționăm ciclurile de lieduri : *Poemele luminii* (Lucian Blaga), *Cîntece tăcute* (Adrian Maniu), *Inima bătrînului Vezuv* (Mihai Beniuc), *Cu inima curată* (Jozsef Attila), *Destin splendid* (Salamon Ernö). Melodica liedurilor este expresivă și colorată, cu acompaniamentul pianistic sugestiv, reliefînd conținutul poetic al textului.

În afara acestor domenii, care sînt cele mai reprezentative, creația compozitorului cuprinde și lucrări instrumentale și de cameră, simfonice, vocal simfonice și de operă, dintre care amintim : *Sonatina pentru vioară și pian* (1946), *Dansuri vechi ardelenești* pentru orchestră (1956), opera-basm *Povestea țapului* (1953) și opera-fabulă *Fîntîna cu bucluc* (1960).

Muzicologia constituie un domeniu în care Marx Eisikovits înscrie o valoroasă prezență prin cele trei cărți de studiu stilistic asupra marilor epoci polifonice : *Polifonia vocală a Renașterii* (1966), *Polifonia Barocului* (1973) — distinsă cu premiul Academiei R.S.R. — și *Introducere în polifonia secolului XX* (1976). Primele două volume au ca obiect stilul palestrinian, respectiv cel bachian, stiluri ce stau la baza disciplinei contrapunctului. Autorul subliniază importanța studiului stilistic în cadrul acestei discipline, combătînd conceptul de contrapunct abstract, atemporal : „Nu există tehnică abstractă, ea izvorește și e legată indisolubil de expresia și conținutul unei epoci, a unui stil. Tehnica desprinsă de stil este un nonsens științific și pedagogic". Studiul marilor epoci polifonice din aceste două volume are în primul rînd meritul de a lărgi datele anterioare, pentru a pătrunde și mai mult în profunzimea lor. — Este remarcabilă în acest sens încercarea de sistematizare a problemei deosebit de complexe a disonanțelor în stilul bachian, din volumul al doilea. — În același timp, în ambele stiluri sînt scoase în evidență elementele cu rol în progresul limbajului muzical, așa încît aceste stiluri ne apar nu numai în chip de sinteză a trecutului ci și de largă deschidere spre viitor.

Cel de al treilea volum, dedicat polifoniei secolului XX, are în față o sarcină cît se poate de dificilă, dată fiind diversitatea stilistică a muzicii acestei epoci, de o certă recrudescență a atitudinii polifonice. Autorul își axează studiul pe stilul lui Bartök, ca unul din creatorii de seamă ai acestui secol, care realizează o sinteză a folclorului cu tradițiile polifoniei culte europene. Sînt interesante contribuțiile la descifrarea genezei unor elemente de stil în creația bartokiană, prin care este demonstrat rolul folclorului românesc, alături de cel al altor popoare, în formarea limbajului acestui compozitor. Sînt deasemenea valoroase capitolele de practică polifonică, privind prelucrarea la două și la mai multe voci a melodiilor populare românești, în baza unor exemple proprii sau extrase din lucrările corale ale compozitorilor noștri.

Cele trei volume, însumînd peste 1000 pagini, reprezintă o certă realizare în ansamblul muzicologiei noastre, contribuind la conturarea profilului muzicianului care a fost Max Eisikovits.

Liviu COMES

INTERVIU CU ROMAN VLAD

Profesor de compoziție, muzicolog, interpret, personalitate proeminentă în viața muzicală italiană și internațională și mai presus de toate renumit compozitor, a cărui creație a contribuit în mod considerabil la evoluția limbajului muzical contemporan, Roman Vlad poate fi considerat, pe drept cuvînt, *muzician total*. S-a manifestat puternic în multe domenii : la 20 de ani debuta la Roma în calitate de compozitor, la 23 de ani primea, în țară, Premiul de compoziție „George Enescu", iar la 40 de ani scria o carte de căpătîi pentru muzicologia contemporană — *Istoria dodecafoniei*. Ținînd seama de tot ceea ce este nou și valoros în creația muzicală universală, Roman Vlad și-a croit un drum propriu în toată activitatea sa, fiind un artist autentic, o personalitate multilaterală cu un cuvînt greu în viața muzicală europeană și mondială, o prezență activă la cele mai mari festivaluri internaționale de artă modernă.

La 65 de ani de viață (s-a născut în Cernăuți, la 29 decembrie 1919) maestrul Roman Vlad poate rememora adevărate împliniri artistice : a fost distins cu numeroase premii internaționale, a predat compoziția în mai multe Conservatoare italiene (Perugia, Frosinone, etc.) și la Academia „Santa Cecilia" din Roma, este director artistic al Orchestrei simfonice și al Corului din Torino ale Radiotelevizіunii Italiene, director *(la sopra intendenza)* al Teatrului de Operă din Roma, vicepreședinte al *Asociației Internaționale a Autorilor de Artă*. În 1974 Universitatea Națională din Irlanda i-a conferit înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa*.

Referindu-se la creația sa, muzicologul Guido M. Gatti afirmă, între altele, în *Histoire de la musique — sous la direction de Roland Manuel :* „Cu toate că și-a făcut studiile muzicale la Roma, Roman Vlad reușește să nu facă uitată originea sa românească, în sensul că vîna romantică și dramatică este la el predominantă, chiar atunci cînd jocul inteligenței sale extraordinare se exercită cu mai multă subtilitate".

O întîlnire cu opiniile sale sincere, înțelepte, de valoare și de o deosebită însemnătate pentru cultura muzicală contemporană, cu tonul său direct și fermecător, mi se pare nu numai interesantă, ci mai ales instructivă.

Așadar, să-l cunoaștem mai bine pe renumitul muzician Roman Vlad.

V. M. — Aș dori să evocați, mai întîi, cîteva relații cu muzica și muzicienii români.

R. V. — Am plecat din țară la vîrsta de 17—18 ani (în 1937) pentru a-mi continua studiile la Academia „Santa Cecilia" din Roma, unde l-am avut profesor pe Alfredo Casella. După cîțiva ani venise la Roma prietenul Dinu Lipatti. I-am dat lui Dinu Lipatti *Simfonieta* mea, pe care a dus-o la Viena și apoi la București, mi se pare că în 1942, și am primit un Premiu Enescu.

V. M. — Ați fost distins cu Premiul „George Enescu" în 1943, alături de alți maeștri ai muzicii românești : Zeno Vancea și Gheorghe Dumitrescu.

R. V. — Da. Asta a fost o primă relație, după plecarea la studii.

M. V. — Și relația actuală cu țara ?

R. V. — Dintre compozițiile mele, în România s-au cîntat de multe ori Colindele din Transilvania ; *Storia d'una mamma* s-a cîntat la București, *Immer Wieder* la Cluj, *Lettura di Michelangelo* ș.a.m.d.

V. M. — Aveți multe creații cuprinse în repertoriile formațiilor noastre, difuzate la Radio, Editura muzicală a publicat cartea dumneavoastră despre Stravinski. Cred că ați avut și întrevederi cu muzicieni români, atît la Roma cît și în România.

R. V. — Desigur, cînd am fost în țară am făcut tot ce-a fost posibil să ascult muzică, să schimb idei. (La Centenarul Enescu, în cadrul Simpozionului Internațional, R. Vlad a susținut comunicarea „George Enescu în cultura muzicală italiană". n.n.). Pe urmă, am avut deseori ocazia să mă întîlnesc cu muzicieni din România, aici. Mi-amintesc, Paul Constantinescu, pentru care păstrez frumoase aprecieri, a stat în casa asta la Roma, pe urmă Vasile Tomescu, Doru Popovici, cînd vin în Italia ne întîlnim întotdeauna. Pe Doru Popovici l-am invitat și la Gorizia, unde eram președintele unui Congres din Europa de mijloc, Congresul *Centro Europea*.

V. M. — Sînteți un entuziast propagator al muzicii românești peste hotare. Cum apreciați creația contemporană ?

R. V. — Cunosc destul de bine creația românească, despre asta am și scris. În general, muzica din România are multe calități pe care le are muzica de avangardă din Europa, din Occident, fără să aibă multe defecte sau lucruri negative, căci există laturi negative și în avangardă.

V. M. — Și primii dascăli v-au fost tot muzicienii români.

R. V. — Mi-am luat nu numai bacalaureatul, ci și diploma de Conservator, la Cernăuți, unde mi-a fost profesor Liviu Rusu. Pe Liviu Rusu l-am întîlnit de fiecare dată cînd am fost în țară. E primul muzician care m-a învățat să-i înțeleg pe Schönberg, pe Stravinski. Era foarte deschis atît pentru muzica Renașterii dar și pentru muzica de avangardă din acea vreme. La pian l-am avut profesor pe regretatul Tit Tarnavschi.

V. M. — ...și debutul în viața muzicală ?

R. V. — Cînd mi-am luat diploma, am cîntat cu Orchestra Conservatorului, *Concertul nr. 5* al lui Beethoven. În calitate de compozitor, am debutat la Roma, în 1939, chiar cu *Simfonieta* care a fost cîntată la *Teatro delle Arte*. A fost prima lucrare scrisă aici. Este o compoziție în care se pot simți ecourile și nostalgia pentru pădurile din Bucovina. O altă compoziție din acea vreme, cîntată recent de un pianist italian, este *Bocetul (Variațiuni pe un bocet)*, nu mai știu dacă melodia era populară sau inventată de mine.

V. M. — Alături de compoziție, de interpretare, ați îmbrățișat și muzicologia.

R. V. — Știți, eu sînt un muzician înainte de toate, iubesc muzica în orice fel. O descopăr pentru mine și apoi caut s-o redau și altora. Nu mă consider un critic. Vorbesc numai despre ceea ce-mi place ; compun, cînt, scriu cărți, studii despre muzică, dar nu

exercit meseria de critic. Pentru mine muzica n-a fost niciodată o meserie, este o necesitate.

V. M. — Scrierile despre Stravinski, Dallapiccola, Busoni, *Storia della dodecafonia* — considerate studii de referinţă în muzicologia contemporană, numeroasele cicluri susţinute la Radioteleviziunea Italiană, apoi conferinţele apărute pe casete *(Per ascoltare Mozart, Schubert)* unde vă manifestaţi şi ca pianist, demonstrează o serioasă cercetare a fenomenului muzical dar şi modul în care, aşa cum spuneaţi, înţelegeţi să redaţi şi altora muzica.

R. V. — Şi acum, în fiecare vineri, la Radio Torino, am emisiunea intitulată „Istoria variaţiunilor". Am făcut conferinţe împreună cu Stockhausen, şi cu Adorno am făcut conferinţe, am cîntat la patru mîini.

Consider că publicul trebuie educat, trebuie lăsat să-şi facă experienţa sa, bagajul său de cunoştinţe, fiindcă fără cunoştinţe nu există cultură. Cultura presupune educaţie.

Cînd am scris *Istoria dodecafoniei*, în 1958—59, afirmam că ciclul dodecafoniei în istorie s-a încheiat. Mi s-a atribuit meritul de a fi prevăzut faza dodecafonică în creaţia lui Stravinski, ceea ce e adevărat, „am profetizat-o" cu mulţi ani mai înainte. Eram sigur că nu vor fi poate compoziţiile sale cele mai importante, dar Stravinski era un compozitor prea sensibil, prea „actual" ca să nu fi ajuns şi la acest mod de exprimare.

Tot atunci, lumea spunea că sînt un compozitor dodecafonic. Bine, eu am scris multă muzică aşa cum trebuia să se scrie. Muzica s-a schimbat cu Beethoven, cu Wagner, cu Schönberg, cu Berg, cu Webern ; am ţinut seama de toate acestea.

Pentru mine însă, dodecafonia nu este un sistem, este un procedeu gramatical, o metodă. Dodecafonia nu exclude modalismul. Am scris, recent, o compoziţie dodecafonică într-un stil modal.

V. M. — Gîndirea modală cîştigă din ce în ce mai mult teren în ultima vreme. O dovedesc foarte multe creaţii.

R. V. — Da, modalismul e foarte important şi a redevenit important nu numai astăzi. Şi pentru Beethoven modalul a fost important, pentru Musorgski extrem de important. Modalul „a trăit" în umbra tonalului dar astăzi avem mai mult modalism decît tonalitate.

Care e defectul cel mai mare al muzicii dodecafonice ? Neutralitatea ! Unele compoziţii ale lui Schönberg n-au culoare, de aceea, de exemplu, *Cvintetul pentru suflători* mie nu-mi place.

O parte a cursului meu de compoziţie, la Conservator, prevede întotdeauna un istoric al modalului. Şi în creaţia lui Boulez, a lui Stockhausen şi a altor compozitori din generaţia lor, există mult modalism. Asta este şi părerea lui Doru Popovici, pe care a expus-o la Congresul de la Gorizia, în conferinţa „Modalismul în muzica de astăzi".

V. M. — Studiile de muzicologie, reflecţiile despre muzică în general oglindesc, în ultimă instanţă, concepţia dumneavoastră asupra creaţiei. Cred însă că nu aţi neglijat compoziţia, din cauza preocupărilor muzicologice.

R. V. — Într-adevăr, toată viaţa mea nu am neglijat niciodată compoziţia. Am scris tot ceea ce trebuia să scriu, deşi am mari responsabilităţi şi în organizarea vieţii muzicale. Eu cred că un compozitor scrie în toate condiţiile ; dacă nu scrie înseamnă că nu a avut o necesitate absolută să scrie şi atunci mai bine să tacă. Nu am făcut însă niciodată propagandă pentru muzica mea. Am avut norocul, încă din tinereţe, să am întotdeauna un editor, aşa că tot ce am scris şi am dorit să fie publicat, a fost publicat. Am avut şi un alt mare noroc, să ascult tot ceea ce am scris şi nu numai o singură dată ci în timp. Ascult şi astăzi lucrările scrise acum 20—30 de ani, aşa că pot stabili o relaţie, îmi dau seama dacă e „un vin" care a îmbătrînit bine sau a devenit oţet. Un vin dacă-i bun, e mai bun cu timpul, nu-i aşa ? !

V. M. — Da, timpul cerne valorile, fiind astfel o „măsură" a perenităţii operei de artă. Dar opera trebuie să emită informaţii la diverse nivele, simultan şi succesiv, să vorbească tuturor oamenilor.

R. V. — Sînt de acord. Caracteristica proprie unei capodopere, unei compoziţii înalte, este că poate să fie simţită, trăită şi analizată la multe, multe nivele. Poate fi analizată în chip hermeneutic, în mod structuralist, matematic. Dacă se face ceva fără structură, acel „ceva" n-are viaţă. Numai că structura trebuie să fie trăită în mod spontan. Asta nu înseamnă că trebuie să fie şi „găsită" în mod spontan !

V. M. — Credeţi că publicul simte acest lucru ?

R. V. — Nu ! Publicul trăieşte acest lucru. Dacă o face conştient sau inconştient, asta-i altă problemă. Probabil fără a fi conştient ; pentru ca cineva să ştie că muzica este construită într-un fel, trebuie să studieze partitura. Asta n-are importanţă, importantă este percepţia. Ultima probă este semnificaţia. O compoziţie îmi poate da *emoţia* ei, nu spun sentimentul, fiindcă este altceva. Emoţia poate fi ceva deasupra sentimentului.

Muzica este mai apropiată de esenţă decît de aparenţa lucrurilor. Am avut un mare exemplu : cînd Walt Disney realiza *Fantezia* , aducea nişte imagini pe muzica lui Musorgski sau chiar pe *Simfonia a VI-a* de Beethoven. Cînd a interpretat, tot pentru ochi, *Preludiile şi fugile* de Bach, apăreau linii geometrice. Asta nu înseamnă că muzica lui Bach era mai săracă în informaţii decît muzica lui Beethoven sau Musorgski. Pentru mine avea o semnificaţie mult mai profundă, mai adîncă. Îmi lăsa impresia că nu mai putea fi relaţionată cu un obiect sau altul, ci cu suma acestora. Nu cu elementele care se adiţionează ci cu suma unei operaţii existenţiale care este viaţa. Aşa că, *Arta fugii* fiindcă este mai geometrică, nu este mai săracă, poate e mult mai bogată, mult mai plină de semnificaţii.

Pentru mine, ceea ce e mai important este că... pot să întrebuinţez o frază a lui Schönberg : un artist nu trebuie să caute frumuseţea, originalitatea, uşurinţa, trebuie să caute un adevăr, să scrie numai ce este adevărat pentru el. Problema asta este pentru mine una dintre problemele centrale ale compoziţiei, ale activităţii artistice, în general. Pentru că se compune mult prea mult, se scriu şi se pictează opere de artă care nu sînt adevărate, numai dintr-o dorinţă de originalitate, de *à la page*, cum spun fran-

cezii, să fie modern, în primul rînd, să fie de avangardă. Pentru mine n-a existat niciodată problema de avangardă sau de retrogardă.

V. M. — Totuşi, aţi contribuit cu ceva la evoluţia limbajului muzical de astăzi...

R. V. — Da, acesta este un fapt recunoscut. Am scris cantata *Le Ciel est vide*, pe texte de Jean Paul şi Gérard de Nerval, între anii 1952—1954. S-a cîntat atunci la Torino într-un concert şi a avut succes de public, a produs impresie şi criticilor. Un critic francez a scris într-o revistă că era poate compoziţia cea mai curajoasă după cantata *Supravieţuitorul din Varşovia* a lui Schönberg.

Timp de treizeci de ani compoziţia aceasta nu s-a mai cîntat niciodată. A dirijat-o apoi, la Florenţa, Arnold Bour, s-a cîntat la Academia „Santa Cecilia" şi toată critica s-a mirat : Vlad a folosit înainte de Boulez şi de Stockhausen unele procedee tipice pentru Stockhausen ! Eu am avut intenţia să fiu original. Mă bucur că am descoperit ceva ce Stockhausen a descoperit mult mai tîrziu dar asta nu e important. Eu am scris atunci ceea ce trebuia să scriu.

T. d'Aquino spunea că „adevărul este potrivirea minţii, a intelectului la obiecte". Pentru mine, adevărul e potrivirea obiectului de creat la realitate. În momentul creaţiei caut să găsesc adevărul. Odată ce am găsit muzica pe care o simt ca o necesitate, pot spera că această simţire poate fi împărtăşită de toată lumea. Nu pot fi sigur, dar înainte de toate trebuie să fiu sincer cu mine.

Din nefericire, eu cred că foarte multă muzică, astăzi, porneşte fără sinceritate. Eu nu-mi pun problema de „a fi sau a nu fi" original. Vă mai dau un exemplu : am compus baletul *La Dama delle Camelie* prin 1945. Am încercat să caut o muzică cu care seamănă lucrarea asta. Nu sînt în stare s-o găsesc. Mă bucur că am reuşit să creez o lucrare care, deşi îndepărtată de stilul meu de astăzi, este originală.

Cînd fiul meu, Alex, a dirijat-o la Bari, alături de două creaţii de Felix Mendelssohn-Bartholdy, lumea a cerut ca bis *La Dama delle Camelie* , o compoziţie care atunci era considerată de avangardă.

V. M. — S-a schimbat publicul !

R. V. — S-a obişnuit, s-a învăţat cu această muzică ! Regret că am vorbit *pro domo*...

V. M. — Nu, e o experienţă prin care constatăm şi evoluţia publicului, capacitatea de a înţelege anumite creaţii. Se pare că muzicianul a găsit „cheia" şi momentul comunicării.

R. V. — Un moment în care se întîlneşte sensibilitatea creatorului cu a publicului.

Ştiu că există astăzi lucruri tabu, cum e cazul tonalităţii. Cred că se mai poate scrie multă muzică în sistemul temperat deşi am convingerea că în realitatea sa istorică, în actualitate, sistemul acesta s-a terminat, e epuizat. Astăzi avem necesitatea de a scrie cu un sistem mult mai divers. De exemplu, cu sistemul muzicii populare care nu e temperat.

V. M. — Folclorul, prin multiplele sale valenţe a constituit, dintotdeauna, un motiv fecund pentru muzica cultă. Abordarea sa se realizează astăzi din perspective foarte diferite, dar acest mijloc constituie o modalitate perenă în facilitarea comunicării dintre operă şi public.

R. V. — Da, desigur. Situaţia nu este aceeaşi în diferite ţări din Europa. În România folclorul este foarte bogat, în Italia situaţia nu este aceeaşi. Folclorul italian a fost asimilat mai repede. În muzica lui Bellini sînt multe melodii care nu se ştie dacă sînt ale sale sau aparţin folclorului italian. Muzica italiană a fost asimilată chiar în timpul madrigalului. Folclorul din Sardinia a fost utilizat mai puţin, n-a fost epuizat. Alt exemplu : folclorul german a intrat mult mai repede în muzica cultă decît cel rus.

În folclorul multor popoare, nu numai în România, există, de exemplu, sferturile de ton care au devenit actuale. Avem, apoi, muzica electronică care ne-a oferit un cîmp deschis pentru cîteva secole.

V. M. — Aţi compus şi muzică electronică ?

R. V. — Cred cu convingere în necesitatea de a utiliza mijloace electronice dar nu în a realiza o compoziţie cu un program la calculator. (Am fost în S.U.A. şi am studiat cîtva timp). Eu simt necesitatea de a lucra direct cu materia. Pentru mine e important să pot calcula microintervale cu mijloace electronice.

Am scris şi muzică electronică, am utilizat această muzică pentru teatru şi pentru film. Am o compoziţie publicată, o partitură în diagrame, cu decibeli, cu benzi, cu haşuri, etc., am publicat şi discul. E prima partitură de muzică electronică publicată în Italia.

Cu calculatorul simplificăm munca, preparăm un material. Ceea ce compunem noi porneşte din inimă, din sensibilitate (nu ştiu dacă sensibilitatea este în inimă sau în creier dar emoţia şi sensibilitatea există). Există o muzică abstractă, dar ea trebuie să fie în relaţie cu experienţa omului.

V. M. — Dumneavoastră aţi abordat toate genurile muzicale !

R. V. — Da. Am scris şi simfonii, multă muzică de cameră...

V. M. — Şi creaţia în genul liric este bine cunoscută, fiind prezentată atît în teatrele italiene cît şi pe alte scene ale lumii.

R. V. — În genul liric am scris opere într-un act. Am o singură operă în două acte, intitulată *Visul* . Am dirijat-o în 1974, la *Teatro delle Novita*. Nu a fost încă reluată.

Am scris multe balete, vreo şase sau şapte, care s-au jucat foarte mult. În 1969 am compus o lucrare pentru teatru muzical, un balet „cîntat" sau o operă „dansată", dacă vreţi, pe textul *Pescăruşului* lui Cehov. La Opera din Roma a avut foarte mare succes. Numai la Scala şi la Florenţa nu s-a jucat, s-a dat la toate celelalte teatre din Italia, în teatre din R.F.G. şi din S.U.A. Este compoziţia mea care a avut, în ultimii 10—15 ani, cel mai mare succes.

V. M. — Ar fi o preferinţă pentru muzica de balet ?

R. V. — Nu, nu... Eu nu fac caz de genuri.

V. M. — Cum spuneaţi, aţi compus şi muzică de teatru, muzică de film...

R. V. — Muzica de film este o muzică pe care eu nu am publicat-o niciodată. Ricordi a publicat ceva din *Romeo şi Julieta* şi din *Leonardo da Vinci* .

Muzica, după mine, trebuie să fie adevărul meu. Muzica de film trebuie să dea adevărul regizorului, care e adevăratul autor al filmului. Am scris și muzică de teatru, pentru vreo zece piese ale lui Shakespeare.

Am colaborat mult cu Castellani. La superproducția lui Castellani, *„Giuseppe Verdi"*, am scris variațiuni elementare, variațiuni anticipate la compozițiile lui Verdi. Este un joc care m-a ajutat și pentru compozițiile în care trebuie să am o tensiune a spiritului, nu numai a invenției și a fanteziei, o tensiune a emoțiilor.

V. M. — Sînteți profesor de compoziție. Cum pregătiți studenții pentru compoziția contemporană ?

R. V. — Am catedra de armonie, fugă, contrapunct și arta compoziției.

Programul de învățămînt este foarte arhaic dar fiecare profesor are toată libertatea să-l modernizeze. Eu nu împărtășesc cursurile care privesc numai regulile armoniei sau ale contrapunctului, ci mai ales care aduc istoria regulilor. Pe urmă, jumătate din program este dedicat compoziției libere, și mai ales analizelor. Analiza este metoda cea mai bună.

Dacă luăm, de exemplu, funcțiunea de consonanță și disonanță de-alungul timpurilor. Toată evoluția muzicii din Europa, nu a muzicii din Italia, este istoria deplasării limitei dintre consonanță și disonanță. La Schönberg, totul a devenit consonant. Asta e o adevărată nenorocire ! Nu mai avem o posibilitate dialectică.

Una dintre problemele compoziției contemporane este să dăm încă o impresie de disonanță, adică nu să fie ceva fals, ci disonant, o sursă de tensiune.

Unul dintre marile defecte ale anumitor muzici este staticitatea. Asta poate fi necesar în unele momente. Și eu scriu un „pătrat magic", unde nu mai există o pulbere, ceea ce Stockhausen numește „tehnica grupurilor". Dar asta pentru a da senzația haosului, a arhaicului, a unui haos organizat. Dar, atențiune ! Pentru mine haosul se poate organiza numai dacă poate fi creat și un cosmos. Libertatea există numai dacă există limite. Libertatea fără limite nu există !

V. M. — Noul este absolut necesar, coexistînd cu tradiția (tradiția ar muri dacă ar dispare noul — spunea un compozitor) dar articularea anumitor modalități de creație trebuie să slujească ideea pe care o urmărim, să aibă o necesitate !

R. V. — Aceasta este problema. Să aibă o semnificație.

Pe mine unii mă consideră ca un compozitor mai conservator, alții mă consideră mai revoluționar, asta n-are mare importanță. Eu sînt foarte bun prieten cu Boulez și cu Stockhausen, dar am refuzat să mă duc la Darmstadt. N-am vrut niciodată să mă leg de „bisericuțe". Pentru mine, mai ales în muzică, nu există adevăruri stabilite. Avea dreptate Kant cînd spunea că „prin definiție, judecata estetică nu poate fi categorică". Eu pot spune că aceasta este o capodoperă, dar e un adevăr subiectiv.

Pentru studenți, analiza este cea mai bună metodă. Trecînd prin toate epocile muzicale, prezentînd o istorie a modalismului, analizînd compozițiile lui Webern, Boulez, etc., etc., tînărul are posibilitatea să intre în compoziția de astăzi, știind ceea ce este, sau poate fi, negativ. De exemplu, eu nu-l consider pe John Cage un compozitor. Am ideea despre Cage, pe care a avut-o și Schönberg, că este un inventator în muzică. (Vedeți, limba română seamănă atît de mult cu limba italiană, încît încurc cuvintele.)

V. M. — Deci maestrul Roman Vlad, care îndrumă tineri compozitori italieni, este în același timp și director al Orchestrei Radio — Torino...

R. V. — Nu director, ci director artistic.

V. M. — Acum cuvîntul nu mai are același înțeles în amîndouă limbile !

R. V. — Da. Eu dirijez și orchestra dar numai compozițiile mele.

V. M. — „Dirijați" însă „destinele" Operei din Roma !

R. V. — Am preluat în iulie 1980 direcția Operei din Roma, direcția generală, *„la sopra intendenza"*, cum se spune. Eu vreau să mă ocup de muzica mea dar n-am putut refuza. Președintele Pertini mi-a cerut personal să preiau sarcina asta foarte grea.

V. M. — În anul Centenarului !

R. V. — Opera din Roma are o tradiție foarte importantă. Prima reprezentație dată aici, la 27 noiembrie 1880, a fost cu Opera *Semiramida*, lucrare făcînd parte din operele serioase *(opera seria)* ale lui Rossini. Alte premiere : *Tosca* de Giacomo Puccini. *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, trei opere de Ruggiero Leoncavallo. La *Teatro Constanzi* din Roma au fost prezentate, ca prime audiții pentru publicul italian, opera *Wozzeck* de Alban Berg, *Sărbătoarea primăverii* și *Persefona* de Igor Stravinski etc. etc. Opera aceasta a cunoscut unele momente de declin, mai ales după război, așa că acum nu este la înălțimea Operei „Scala", dar sper să aduc și Opera din Roma la un nivel asemănător.

V. M. — Vă gîndiți la ceva cu totul și cu totul deosebit ?

R. V. — Ideea mea este că opera trebuie să fie, în parte, și un muzeu, fiindcă tinerii muzicieni, publicul în general, trebuie să aibă ocazia de a cunoaște, în reprezentări demne, marile capodopere, dar mă gîndesc și la noua creație. Astăzi e foarte problematică creația, nu se mai nasc, să spunem, *Aide*. Așteptăm cincizeci de ani ca să vedem ce s-a născut. Timpul judecă !

Opera din Roma nu face spectacole numai în Teatrul *Constanzi*, ci și în *Termele lui Caracalla ;* sînt spectacole foarte importante. Mă gîndesc la unele creații moderne care ar putea fi dedicate, în mod special, reprezentării în *Termele lui Caracalla* și în teatrele din timpul romanilor, cum sînt la Taormina, la Ostia antica ș.a.m.d., cu mijloacele cele mai moderne, chiar cu mijloacele de reproducere mecanică, îmbinînd vechiul cu noul.

Opera are sarcina de a stimula producția de artă, adică să fie și un muzeu dar, în același timp, și un izvor de energii noi.

Viorel MUNTEANU

Cîntăreți de muzică ușoară în Bucureștiul de altădată

Pînă la apariția discului de gramofon și a radiofoniei n-a existat la București ceea ce, mai tîrziu, avea să devină unul din principalele elemente ale răspîndirii muzicii ușoare în mase : cîntărețul de local. În orchestrele de dans sau de salon care concertau prin restaurante, baruri și cafenele, ca și în tarafurile lăutărești, exista de obicei cîte un instrumentist înzestrat cu anumite calități vocale. El cînta, la cerere, romanțele la modă solicitate în perioada anterioară primului război mondial. I se spunea în oraș „gurist" și nu avea, deocamdată, nici un statut de artist independent.

Abia către mijlocul celui de al treilea deceniu s-a ivit, odată cu Alfred Pagoni și D'Ayol, cîntărețul de local, la început servindu-se de o pîlnie de metal, menită a-i amplifica rezonanța glasului în sălile pline de zgomot și fum sau în grădinile de vară fără acustică, mai tîrziu la microfonul instalat pe estradă, în fața formației instrumentale. A și cucerit curînd o largă popularitate, devenind prin anii '30 nu doar vedetă, ci și o adevărată instituție a genului, totodată principalul lui propagator în public.

Dacă prin localurile mai modeste au cîntat, solo sau în duet, astfel de... artizani vocali — azi dați cu desăvîrșire uitării, odată ce nu au fost deosebit de înzestrați, pare-se, cu calități vocale și interpretative deosebite —, cea dintîi vedetă populară în capitală a fost Cristian Vasile. De numele lui se leagă răspîndirea celor dintîi romanțe și tangouri de Elly Roman, Ionel Fernic, Ion Vasilescu, Petre Andreescu, ca și ale compozitorilor de muzică ușoară mai tineri, între care Johnny Mirea, Eugen Seno, Nel Martini, Claude Romano, Richard Stein ș.a.

Tenor liric, cu un timbru cald și vibrant, cu darul de a tălmăci pasionat melodiile ce-i plăceau, Cristian Vasile și-a început activitatea de cîntăreț pe cînd — animat de ambiția de a ajunge avocat — era student al Facultății de drept a Universității din București. În loc de a pleda însă la bară, a susținut cu entuziasm afirmarea unui gen ce-și definea odată cu el profilul propriu. Cu un fizic plăcut, dar avînd o fire din cale afară de emotivă, i-a trebuit oarecare timp spre a cuceri un renume și dreptul la gajurile serale de vedetă.

Vedetismul lui Cristian Vasile a fost consolidat nu atît de activitatea sa de cîntăreț de local, cît de discurile de patefon pe care le-a înregistrat la început la „Odeon".

Deși placa de gramofon cu înregistrări cîntate în românește apăruse la noi îndată după prima conflagrație mondială, printr-o reprezentanță a societății britanice „Columbia", abia mai tîrziu au luat ființă filialele bucureștene ale caselor de discuri „Columbia" și „His Master's Voice", „Odeon", „Cristal", „Homocord" etc. Cristian Vasile a fost angajat întîi de „Odeon", unde directorul de atunci al firmei s-a îngrijit ca tînărul moldovean, lipsit de mijloace materiale, să aibă o ținută vestimentară decentă, căci înregistrările pe disc se făceau pe acea vreme în studiourile de la Viena. Înainte de a semna un contract în exclusivitate cu „Columbia", Cristian s-a lansat ca *diseur* la restaurantul „Răcarul" de pe calea Griviței, unde a cîntat cîtva timp cu formația compozitorului Elly Roman.

Acolo a lansat el, paralel cu înregistrările pe care le făcea trimestrial pe disc, melodiile devenite în scurt timp succese de durată ale lui Elly Roman *(Nușa, Ilona, Gîndește-te la mine)*, Petre Andreescu *(Sub balcon eu ți-am cîntat o serenadă)*, Ionel Fernic *(Cruce albă de mesteacăn* și *Pe boltă cînd apare luna)* ș.a. A și fost cotat drept primul cîntăreț de muzică ușoară de la noi, datorită înzestrărilor sale multiple. Era îndrăgit de public și, țin minte că, aflîndu-mă cu el la Viena cu prilejul unor înregistrări pentru „Odeon" — firmă al cărei director muzical eram —, Cristian Vasile a cîntat într-o noapte, la un bar din centrul orașului, *Zi-i, țigan !* de Emerich Kálmán. I-a fermecat în așa măsură pe vienezii care auziseră de nenumărate ori *Contesa Maritza* în interpretarea unor eminenți cîntăreți de operă ai vremii, printre care Richard Tauber și Jan Kiepura, încît l-au ovaționat îndelung, în picioare, obligîndu-l să-i delecteze și cu alte arii.

O afecțiune pulmonară, pricinuită de efortul de a cînta seară de seară în mediul viciat al restaurantelor și localurilor de noapte, i-a curmat prin anii '40 cariera ce promitea să fie pe cît de strălucită, tot pe atît de lungă. S-a stins uitat, în 1976, la Sibiu, ascultîndu-și vechile înregistrări recondiționate cu grijă și puse în circulație de Casa de discuri „Electrecord".

Contemporan cu el și nu mai puțin înzestrat, cu o foarte largă audiență la public, a fost Ion Luican. Absolvent de școală normală, olteanul acesta cu un organ vocal melific, a asigurat tangourilor, valsurilor, romanțelor vremii, ca și pieselor de inspirație folclorică sau cîntecelor populare, o tălmăcire nuanțată. A debutat la fostul restaurant Roșianu — azi „Izvorul rece" de pe bulevardul Republicii —, unde a fost descoperit de firma „Odeon" și promovat printre cîntăreții de circulație ai discului românesc, ca interpret al tangourilor de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Petre Andreescu etc.

Dar un alt îndrăgit cîntăreț de marele public a fost, în perioada anilor '30, Titi Botez (Constantin Frunză), un artist cu inimă fierbinte și fire de boem, cu un glas de adevărat artist liric. A debutat pe scenele fostelor teatre de revistă — alternativ și săli de cinematograf — Marna și Volta-Buzești din cartierul Griviței, de unde a fost angajat la teatrul Cărăbuș al lui Constantin Tănase, apoi la Alhambra din spatele fostei Poște centrale.

Titi Botez avea nu doar vocea catifelată, ci și de o rară întindere, un volum de-a dreptul uimitor, datorit toracelui deosebit de dezvoltat, încît era capabil să țină o acută de-a lungul a șase sau opt măsuri. Localurile în care cînta erau pline pînă la refuz, iar publicul îl aplauda furtunos, și de multe ori era silit să se facă nevăzut prin ieșirea de serviciu, atît de insistente erau aclamațiile publicului. A dispărut subit, victimă a uzurii pricinuite de o activitate fără măsură.

Către mijlocul celui de al patrulea deceniu s-au ivit și cîteva duete de vocaliști, între care frații Ghidali, Daia și Lungeanu, Rada Moldovan și Jeny Boerescu sau diseuri și diseuse ca Nicu Stoenescu, Petre Alexandru, Gion, Petre Gusti, Dorina Drăghici, Lia Crăciunescu, Viorica Vrioni ș.a. Toți aceștia au avut perioada lor de succes, mai scurtă sau mai lungă, promovînd cu talent și însuflețire muzica ușoară românească în rețeaua de localuri, pe scena teatrelor de revistă și în studiourile de disc sau radio. Formațiile instrumentale ale lui Petrică Moțoi, Jean Marcu, Jean Sibiceanu, Costică Tandin, Ionel Cristea, Sandu Marcu etc. au făcut deseori apel la vocea lor în emisiunile radiofonice, care aveau loc acum vreo jumătate de secol „pe viu", fără prea multe intervenții ale mixajului tehnic, încît inginerul de sunet avea cel mult rolul de a asigura claritatea emisiei, dozînd potrivit muzica după sensibilitatea microfoanelor epocii.

Epocă a făcut la data aceea — o „epocă" nici azi încheiată — Gică Petrescu, angajat și el mai întîi de Casa de discuri „Odeon". Dacă de-a lungul anilor a cîștigat un rafinament cu totul rar, încă de la început s-a impus printr-un timbru insinuant, o evidentă căldură comunicativă în tot ce interpreta, o siguranță a meșteșugului înăscută și o memorie muzicală fenomenală. Datorită acestei memorii, Gică Petrescu și-a însușit cu ușurință multe sute de romanțe, tangouri, cîntece de pahar, melodii populare, fiind o adevărată arhivă vie a muzicii noastre ușoare din ultima jumătate de secol.

Nici unul din vocaliștii genului nu l-a întrecut pe Gică Petrescu în ceea ce se cheamă de obicei priză la public. A avut, chiar de la debutul său în cofetăria-terasă a fostelor galerii Lafayette — azi magazinul universal Victoria —, un admirabil talent de a se face plăcut, de a cînta totul pe gustul și înțelegerea ascultătorilor, îmbinînd tenta sentimentală cu șfichiul umorului, antrenul veseliei cu invitația la ușoara melancolie a romanțelor evocatoare. A găsit pentru toate subgenurile muzicii ușoare tonul cel mai potrivit, nota ce le face accesibile tuturor.

La o vîrstă cînd cei mai mulți cîntăreți rămîn fără glas, Gică Petrescu rămîne activ, prezent în emisiuni de radio și televiziune, programat în studioul de înregistrări pe disc, invitat peste hotare spre a face cunoscut ascultătorilor străini, farmecul melodiilor de muzică ușoară românească. El este legătura vie între cîntăreții de gen din trecutul nu prea îndepărtat și cei de azi, care cultivă stiluri și maniere diferite datorită orientărilor multiple ce caracterizează creația mai nouă a genului.

Mișu IANCU

VIAȚA MUZICALĂ

ZILELE CULTURII R. D. GERMANE

Simfonicul Radioteleviziunii

Un program de muzică germană, cu protagoniști din R. D. Germană, în compania Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, a completat imaginea despre cultura actuală din țara prietenă. La pupitru s-a aflat Horst Neumann, din generația medie, dirijor cu activitate de prestigiu. Calitățile sale de limpezime, rigoare și expresivitate a concepției au reieșit din redarea echilibrată și caldă a Simfoniei *Jupiter* de Mozart, dar și din autenticitatea spiritului schumannian (cu unele mici clătinări ritmice și rubatouri neconvenite între solo și tutti) în *Concertul pentru pian* al marelui romantic. Solist a fost Dieter Zechlin, veche și prețuită cunoștință a publicului nostru, renumit interpret, pedagog reputat, personalitate de seamă a culturii germane actuale. Autoritatea sa stilistică indiscutabilă și-a pus pecetea pe interpretarea caldă și totodată austeră — dar nu seacă — a celebrelor pagini ale lui Schumann. Cu mare interes am urmărit *Mutazioni per orchestra* de Udo Zimmermann, compozitor al unor lucrări scenice care au stîrnit vîlvă. Piesa, compusă acum 11 ani (autorul avea, atunci, 30), vădește stăpînirea aparatului orchestral amplu, într-un discurs oarecum variațional, jocul caleidoscopic al celulelor, culorilor, ritmurilor conferind diversitate și polivalență unei muzici plină de fantezie și ingeniozitate.

Petre CODREANU

Ansamblul de balet al Operei Comice din Berlin

A fost de fapt o reîntîlnire, atît cu trupa care, la turneul anterior de acum cîțiva ani, a produs o profundă impresie prin originalitatea montării baletului *Romeo și Julieta* de Prokofiev, cît și cu coregraful Tom Schilling. În chip fericit, acesta a găsit un coechipier pe măsură în libretistul Dr. Bernd Köllinger, care ne-a introdus — la conferința de presă organizată în deschiderea „Zilelor culturii R. D. Germane" — în intimitatea modului său de colaborare cu coregraful, ilustrată prin evocarea fazelor succesive ale conceperii de către ei a unui spectacol de balet pe muzică de Schubert după romanul psihologic clasic *Afinitățile elective* de Goethe. Realizările tandemului Schilling-Köllinger au putut fi, de altfel, urmărite în spectacolul „coupé" prezentat de ansamblul berlinez la Opera Română, în care patru din cele cinci balete de cameră au purtat semnăturile lor. „Firul roșu" care leagă aceste mini-balete este existența, la baza fiecăruia, a unei idei călăuzitoare de esență general-umană, de fapt variațiuni pe eterna temă a vieții și morții, expusă cu claritate chiar din primul balet, *Cercul vieții* (pe muzică de pian de Mendelssohn-Bartholdy), redînd succesiunea implacabilă, reînnoită fără încetare, a vîrstelor vieții omenești : copilăria zburdalnică, tinerețea avîntată, maturitatea înțeleaptă și bătrînețea neputincioasă, toate vegheate de o personificare a morții, care părăsește în cele din urmă scena împreună cu cuplul bătrînilor. O remarcă specială, aici, pentru cei doi interpreți ai vîrstei maturității și dragostei împlinite — cea mai dificilă de redat în chip expresiv prin dans —, Jutta Deutschland și Dieter Hülse, de altfel două din stelele de primă mărime ale ansamblului.

O problemă delicată de relații inter-umane a fost apoi abordată în baletul *Drum în noapte* (pe muzică de pian de Brahms — balade, rapsodii, intermezzi), evocînd într-o formă stilizată dansant evoluția raporturilor între patru personaje, denumite — de o manieră criptică voit transparentă — Robert S, Clara W, Friedrich W și Johannes B, adică Robert Schumann, soția sa Clara Wieck, tatăl ei Friedrich Wieck și prietenul comun al cuplului, Johannes Brahms. Și aici, am reîntîlnit leitmotivul preferat al creatorilor de balet berlinezi, opunînd viața și moartea, fericirea și renunțarea, admirabil sugerate mai ales de interpreta Clarei W, Hannelore Bey, neuitata Julieta în spectacolul prezentat la turneul bucureștean anterior al trupei.

Din nou dragostea în confruntare cu forțele destructive ale morții definește și conținutul baletului *Dansuri nocturne* (pe muzică de cameră de Schubert : un cvartet de coarde și un trio cu pian), prilej reiterat pentru tinerii dansatori Jutta Deutschland și Dieter Hülse să-și demonstreze măiestria și diversitatea de mijloace expresive.

Pentru *Carnaval* (pe muzica celebrei lucrări omonime pentru pian de Schumann), Schilling și Köllinger aveau la dispoziție o sugestie de libret gata făcută de către compozitor, rămînînd doar să aducă în scenă personajele indicate „expressis verbis" de către acesta : Pierrot, Arlechinul, Pantalone, Colombina, visătorul Eusebius, înflăcăratul Florestan, ba chiar și Chopin și Paganini în persoană. Dar n-au urmat această cale. Ei au preferat să sugereze vîrtejul carnavalesc cu ajutorul a șapte dansatori (patru femei, trei bărbați), în costume complet negre, identificați doar prin cîte o mască de altă culoare și prin trăsături caracterologice diferite, dar toți laolaltă conturînd imaginea plină de relief a unei lumi în perpetuă mișcare.

Pe coordonate stilistice diferite s-a situat unicul balet al spectacolului semnat de alt coregraf, Volker Tietböhl, *Concert italian* (pe muzica lui Bach, interpretată la clavecin). Aici n-a mai fost vorba de destine umane, de introspecții psihologice, ci de transpunerea decorativă în mișcare scenică a muzicii bachiene, ale cărei ritmuri trepidante, motorice, i-au inspirat coregrafului evoluții dansante pline de vioiciune tinerească, de antren, adeseori și cu o notă de umor, ale celor patru perechi de balerini.

Camerale atît sub aspectul muzicii folosite drept suport sonor, cît și sub acela al numărului restrîns de dansatori angrenați în spectacol (19) și în fiecare balet în parte (între 4 și 9), creațiile coregrafice ale lui Tom Schilling constituie modele de gust artistic (potențat prin costumația de mare rafinament și sobrietate coloristică a Eleonorei Kleiber), de concizione expresivă, de inventivitate cinetică, într-un cuvînt modele pentru ceea ce trebuie să reprezinte baletul de cameră în ansamblul artei coregrafice contemporane.

În afara artiștilor oaspeți, special veniți în România cu prilejul „Zilelor culturii R. D. Germane", și-au mai dat concursul în aceste zile și o seamă de artiști români, în cadrul unui

Concert de muzică de cameră

organizat la Muzeul de Artă sub egida Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S.R. și a Filarmonicii „George Enescu". Lucrările de compozitori din R. D. Germană prezentate în acest cadru au oferit o imagine — desigur parțială, dar totuși semnificativă — a preocupărilor și stilurilor diferitelor generații de muzicieni din țara prietenă, începînd cu Hanns Eisler (1898—1962), din creația căruia au fost interpretate două (din patru) *Piese pentru pian op. 3*, compuse în perioada anilor '20, cînd discipolul lui Schönberg și Webern își demonstra familiarizarea cu bazele estetice și teoretice ale dodecafonismului.

Personalitate de prim plan a școlii componistice din R. D. Germană, Ernst Hermann Meyer (născut în 1905) — elev al lui Eisler, dar și al lui Hindemith — a fost prezent în concert cu *Cvartetul de coarde nr. 5*, confirmînd odată în plus afinitatea sa specială, ca fost violonist și violist, pentru intrumentele cu arcuș. Ca și în cvartetele sale precedente, Meyer se dovedește aici preocupat de primatul melodiei și mai ales de construcția pelifonică, devenită într-un fel a doua sa natură, ca urmare a îndelungatelor sale studii asupra muzicii instrumentale a secolului al XVII-lea.

O cu totul altă orientare stilistică vădește Dieter Nowka (născut în 1924) în patru (din șapte) *Schițe pentru flaut și harpă*, influențate de estetica școlii impresioniste : pe fundalul arpegiilor sau glissandelor harpei, flautul evoluează intonînd teme jucăușe sau, dimpotrivă, linii melodice lungi. Debussy nu este departe...

Un atractiv moment al programului l-a prilejuit selecția de șase piese dintr-un caiet de minaturi pianistice în ritm de dans editat în R. D. Germană. De la *Rumba* de Kurt Schwaen (născut în 1909) — compozitor aflat inițial sub influență hindemithiană, dar devenit apoi un adept al lui Stravinski, fără a putea fi totuși socotit un epigon stravinskian — și pînă la *Toccatina-Carioca* de Siegfried Thiele (născut în 1934) — de mare dificultate tehnică, implicînd o interpretare plină de virtuozitate — am ascultat evocări agreabile, uneori spirituale, ale unor dansuri de salon, ca *Tango* de Johannes Paul Thilman (născut în 1906), *Vals* de Erhard Ragwitz (născut în 1933), *Shimmy* de Fidelio F. Finke (1891—1968) și mai ales *Boogie-Woogie* de Hans Röttger (născut în 1909), împletind pulsația obsedantă a mîinii stîngi cu loviturile ritmice ale mîinii drepte în capacul pianului. Ilinca Dumitrescu are meritul incontestabil de a fi parcurs toate aceste piese — ca și dipticul inițial al

lui Hanns Eisler — cu dăruirea și seriozitatea care caracterizează îndeobște toate apariţiile sale publice, indiferent dacă este vorba de repertoriul clasic sau de piese contemporane în primă audiţie. Nu mai puţin merită a fi elogiaţi și interpreţii celorlalte piese din program, Nicolae Maxim la flaut și Ion Ivan Roncea la harpă în *Schiţele* lui Dieter Nowka, precum și cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca — vioara I, Valeriu Rădulescu — vioara a II-a, Ginetta Bănică — violă, Teodor Paşol — violoncel) în *Cvartetul de coarde nr. 5* de Ernst Hermann Meyer, prezentate în condiţii de superioară finisare tehnică și aprofundare stilistică.

Atras de afișul expoziţiei

Muzica în arta plastică

organizată în saloanele Muzeului Colecţiilor de Artă în cadrul aceloraşi „Zile ale culturii R. D. Germane", am parcurs cele peste o sută de picturi, desene, acvarele, stampe, gravuri, colaje, serigrafii, tapiţerii cu ochiul muzicianului interesat de orice fel de manifestări artistice cu caracter sincretic, fiind impresionat de multitudinea de forme pe care muzica o îmbracă în preocupările artiștilor plastici din R. D. Germană.

Una dintre ele, poate cea mai la îndemînă, este desigur portretul unui muzician, uneori nominalizat — cînd este o personalitate proeminentă —, alteori cu simpla indicaţie a specificului profesional. Găsesc astfel, în expoziţie, portretele deosebit de expresive ale cunoscuţilor maeștri ai baghetei *Kurt Masur, Vaclav Neumann, Otmar Suitner* — unii dintre ei surprinși în atitudini caracteristice la pupitru —, ale compozitorilor *Hanns Eisler* și *Eric Satie*, dar și tablouri intitulate *Pianistă, Violonist, Basist, Sonată pentru vioară și pian* sau pur și simplu *Muzicanţi.*

Unde lucrurile îmbracă un caracter mai complex, este în tablourile care vor să exprime reacţiile pictorilor faţă de o anumită lucrare muzicală sau chiar de un anume compozitor. Iată, de pildă, ciclul de șase planșe cu desene în creioane colorate și cărbune, în care Dieter Weidenbach reţine impresiile sale după un spectacol cu opera *Salomeea* de Richard Strauss. Sau cele patru litografii color destinate de Klaus Neubauer să interpreteze vizual *Opus 4 (Noapte transfigurată)* de Schönberg și cele șase xilogravuri de Karl-Georg Hirsch, inspirate de *Opera de trei parale* de Brecht-Weill. Acestora li se adaugă alţi pictori care-și exprimă pe pînză reacţiile plastice faţă de *Arta fugii* de Bach, *Missa solemnis* de Beethoven, *Cîntecul pămîntului* de Mahler, *Oiseaux exotiques* de Messiaen, *B-A-C-H* de Reger, *Compoziţie pentru orgă* de Steve Reich, *Ceylon* de Stockhausen sau care — ca Heinz Planck — fără a se referi la o anume lucrare, dedică tabloul compozitorului preferat *(Hommage à Penderecki).*

O complexitate și mai accentuată comportă lucrările plastice care-și propun să evoce unul din elementele constitutive ale muzicii *(Armonie)* sau să ilustreze o expresie legată de muzică *(Res severa verum gaudium* pentru frontispiciul noii săli de concerte „Gewandhaus" din Leipzig).

În fine, găsim reprezentate în expoziţie și încercările de transformare optică a muncii cu ajutorul ordinatoarelor, ca de pildă la Bernd Bankroth cu cele două planșe din ciclul *Imagine-sunet*, realizate prin modulări de laser pe hîrtie sau la Horst Bartnig cu colajele sale *000—999 pentru compoziţie în zece culori* și *Compoziţie cu zece sunete electronice și zece difuzoare.* Sînt de semnalat și încercările lui Carlfriedrich Claus din *Iarba verbală*, o litografie care redă pe cale optică ceea ce se petrece acustic în anumite fenomene sonore. Au loc aici, după cum pe bună dreptate remarcă Hans-Jörg Schirmbeck în programul expoziţiei, tranziţii și salturi între procese semantice și asemantice.

Fără a pretinde să ilustreze în mod exhaustiv posibilităţile artiștilor plastici de a trata pe cale vizuală aspecte legate de practicarea muzicii sau de esenţa artei sunetelor, expoziţia *Muzica în arta plastică* oferă sugestii dintre cele mai variate în această direcţie, denotînd preocuparea activă a pictorilor și graficienilor din R. D. Germană de a demonstra în creaţiile lor că muzica și plastica sînt două arte înrudite, fie doar și pentru faptul că ambele cultivă armonia (sunetelor și culorilor), proporţiile și nuanţele.

Edgar ELIAN

ZILELE CULTURII DIN R. P. BULGARIA

Corul de cameră „Penio Penev" din Sofia

Înfiinţat în 1968, pe lîngă casa de cultură care poartă numele lui „Penio Penev" (poet contemporan de mare forţă expresivă), corul de voci egale are în frunte pe compozitorul și dirijorul Ivelin Dimitrov. Evoluţia sa la Ateneu (17 decembrie) a coincis cu deschiderea Zilelor culturii din R. P. Bulgaria în R. S. România. Programul a cuprins lucrări dintre cele mai variate, vechi și moderne (cu accent pe acestea), vădind flexibilitate stilistică. Interesul nostru s-a concentrat, firește, asupra unor lucrări bulgărești — semnate de D. Petrov, F. Kutev, I. Spasov, Kr. Kiurkciiski —, decelînd în ele spiritualitatea aparte și formele de expresie corspunzătoare care conferă personalitate muzicii bulgărești în ansamblu. Am desprins un modalism specific, o vigoare și fantezie ritmică de excepţie, armonii și polifonii bogate, o scriitură vocală măiestrită. În genere, interpretarea a fost admirabilă (formaţia are un nivel profesional indiscutabil, cu toate că și-a căpătat lauri în diverse concursuri pentru amatori), cu adecvare la scriiturile atît de diferite, iar succesul de care s-a bucurat a fost întrutotul meritat.

Concertul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii

Un program integral cu lucrări bulgărești, un dirijor discipol al lui Konstantin Iliev și Franco Ferrara (actualmente în fruntea uneia dintre cele mai distinse filarmonici din ţara prietenă — cea din Russe), o solistă reprezentativă pentru generaţia sa, remarcată în competiţii internaţionale, în concerte și înregistrări — iată o culminaţie a săptămînii dedicată culturii bulgare. În Rumen Bairakov am apreciat exactitatea, claritatea, vigoarea, echilibrul și eficienţa gestului dirijoral, preţuit deopotrivă de public și de orchestră, care l-a aplaudat la fel de entuziast ca și asistenţa. Prima piesă din program : selecţiuni (introducere și dansuri) din opera *Momcil* de Liubomir Pipkov, pagini de încîntătoare luxurianţă armonică, ritmică și timbrală (opera este considerată ca expresia plenară a creaţiei lirico-dramatice bulgare). Cel de *al doilea Concert pentru pian* de Pancio Vladigherov, exponentul de faimă universală al muzicii din patria sa, lucrare de noblețe tematică ieșită din comun, măiestrie pilduitoare a scriiturii, sensibilitate acută modelată în forme solide a fost tălmăcit în stil (nu numai prin fireasca filiaţie de sensibilitate și climat cultural, ci și prin arta cîntului panistic extrem de îngrijit și eficient) de către solista Svetla Slavceva ; orchestra a contribuit la reușita interpretării — admirabile solourile de violoncel ale lui Ro-

bert Dumitrescu (în partea a II-a). În fine, *Concertul pentru orchestră* de Krasimir Kiurkciiski, lucrare de tinerețe (scrisă la 29 de ani ; autorul e născut în 1936) dar matură în factura sa, a mărturisit o direcție definitorie a muzicii contemporane bulgare și, neîndoielnic, a dezvăluit un talent de rară vigoare. Primei părți, de tensiune surdă, obsesivă, îi succede o alta de vitalitate explozivă, penultima se impune prin tensiunea potolită, convertită în liric iar finalul, exultant, în caracter popular mai direct dar savant realizat, apare ca o sinteză a întregii lucrări (se remarcă, evident, unitatea tematică), cu preponderență expansivă. Interpretarea, atentă și eficientă (sînt de subliniat dificultățile învinse cu brio la toate compartimentele), a marcat un moment memorabil.

Concert cameral

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor a organizat, în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", un concert de muzică de cameră, cuprinzînd lucrări substanțiale, ca un eșantion elocvent al nivelului componistic în acest gen al esențelor. Desigur că se pot decela caracteristici diferite, iscate din temperamente, idealuri, formații profesionale diferite ; se constată, totodată, un punct comun, care ține de legătura organică a expresiei componistice cu filonul folcloric, cu evitarea rătăcirilor în speculații sterile. Am avut astfel o imagine globală (prin partea care reflectă întregul) a muzicii bulgare de cameră. *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* de Liubomir Pipkov, cu lirismul ei dens și scriitura generoasă, ne-a convins ca și *Triosonata* (flaut, vioară, pian) de Dimităr Sagaev, de o logică strînsă a facturii, după cum cele *Trei piese pentru clarinet solo* de Rumen Baliozov au vădit un melodist de forță și un tip inventiv în ritmuri (fără a trăda un spirit folcloric mereu prezent în forme sublimate), iar *Cvartetul nr. 5* de Mihail Pekov a dezvăluit o natură epică de largi dimensiuni. Meritele interpreților — Nicolae Maxim, flaut, George Dima, vioară, Nicolae Licareț, pian, Valeriu Bărbuceanu, clarinet și Cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Ginette Bănică, Teodor Pașol) — sînt mari, căci au pătruns universul propriu lucrărilor și l-au redat convingător (nu e prima oară cînd acești admirabili muzicieni dovedesc mobilitate și eficiență).

Petre CODREANU

CONCERTUL ANIVERSAR AL CONSERVATORULUI BUCUREȘTEAN

Cei 120 de ani de la fondarea Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București au fost marcați, la 14 decembrie 1984, printr-o festivitate de superioară ținută științifică și artistică. Concertul aniversar din sala *George Enescu* a cunoscut o „prefață" de comunicări și saluturi omagiale care a depășit obișnuitele convenințe festiviste, datorită substanțialelor referate ale celor trei reprezentanți ai Institutelor de învățămînt artistic superior de la București, Cluj-Napoca și Iași. Profesorul universitar Nicolae Călinoiu a parcurs cu migală și perfectă informare științifică toate etapele străbătute de Conservatorul bucureștean, punctînd riguros momentele de răscruce din viața centenară a instituției. În chip deosebit rectorul a subliniat aportul substanțial din ultimul deceniu al studenților la afirmarea internațională a culturii noastre muzicale prin marele număr de premii dobîndite în confruntările artistice de peste hotare. Conferențiar universitar Ninuca Oșanu, rectorul Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, a ținut să arate rolul determinant în mișcarea muzicală a Institutului din Capitală și tot o dată locul de fanion în didactica artistică contemporană. Conferențiarul universitar dr. Mihai Cozmei a evocat momentul fondării din 1864, cu date documentare inedite, precizînd locul Conservatoarelor de muzică și declamațiune de la Iași (1860) și București (1864) în contextul artistic al epocii. Din partea Uniunii Compozitorilor a vorbit compozitorul și muzicologul Zeno Vancea. Cu saluturile și angajamentele unor tineri studenți s-a încheiat prima parte a festivității, desfășurată într-o autentică și emoționantă atmosferă de sărbătoare.

Concertul care a urmat în sala „George Enescu", plină pînă la refuz, a demonstrat nivelul superior de pregătire al studenților claselor de instrumente și canto, dar mai ales al celor două formații-etalon ale Institutului : Corul „Madrigal" și Orchestra simfonică. Un program dens și variat, axat deopotrivă pe creația românească și universală, a oferit interpreților posibilitatea etalării evantaiului de stiluri, solicitat de partiturile nu lipsite de dificultăți tehnice (poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, de pildă, rămîne o piatră de încercare pentru orice formație de maturitate).

Indiscutabil, dirijorul Aurel Niculescu a închegat un ansamblu simfonic de superioară ținută artistică, capabil să acompanieze — cu suplețe și rafinament — pagini din opere și cîntece de masă, dar tot o dată să evolueze cu virtuozitate în lucrări de amploare, ca *In Memoriam* de Alexandru Pașcanu și *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas. În chip deosebit merită a fi subliniată omogenitatea și acuratețea sunetului la coarde, momentele de solo ale fagotului (în expunerea temei *Ucenicului vrăjitor*), siguranța atacului percuției. Realmente, orchestra simfonică a Conservatorului a făcut demonstrație de virtuți tehnice colective greu de atins, meritul revenind atît seriozității și muncii perseverente a dirijorului Aurel Niculescu, cît mai ales dăruirii tinerilor interpreți.

Evoluția studenților-cîntăreți în partituri diametral opuse stilistic, de la W. A. Mozart, G. Donizetti și G. Verdi pînă la George Grigoriu și Sergiu Sarchizov, a solicitat orchestrei un efort aparte spre a răspunde celor mai pretențioase exigențe artistice. Soprana Felicia Filip, în aria Constanzei din opera *Răpirea din Serai*, a cîntat îngrijit, cu siguranță, dar cu oarecari inexactități de intonație. Dificila arie din opera *Corsarul* de G. Verdi, i-a prilejuit sopranei dramatice Anca Dămăceanu să-și etaleze cumulul de virtuți tehnice : voce generoasă, amplă și egală în toate registrele, inteligent condusă, frumos colorată. Apariția tenorului Florin Georgescu, indiscutabil talentul nr. 1 al școlii noastre de canto la ora actuală, a stîrnit entuziasm în public prin căldura și mai ales frazarea de o expresivitate particulară în lirica arie din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti. Soprana Liliana Văduva într-o piesă de efuziune *(Muzica* de George Grigoriu) și baritonul Alexandru Moisuc în cîntecul de esență patriotică *(Sub stema țării mele* de Sergiu Sarchizov) au convins auditorii că în Conservator se cultivă, cu egală dăruire, toate genurile muzicale, iar tinerii cîntăreți abordează creația românească cu aceeași știință și grijă a tehnicii vocale ca în repertoriul teatrului liric. Aurel Niculescu a înțeles să respecte personalitatea fiecărui interpret, obligînd orchestra să „respire" la unison cu colegii claselor de canto.

Corul *Madrigal*, abia reîntors dintr-un istovitor turneu în S.U.A., a tălmăcit — sub conducerea discretă a dirijorului Lucian Bonifaciu — un program de piese din muzica universală renascentistă și din creația patriotică și populară contemporană românească. Apogeul evoluției madrigaliștilor l-a marcat *Chindia* de Alexandru Pascanu, piesă de referință în repertoriul nostru de azi, inspirat din jocul popular, ce relevă maximă strălucire vocală, impecabilă dicțiune, ritmică debordantă împinsă pînă la frenezie — calități ce se identifică perfect cu acest ansam-

blu coral fără egal în peisajul artei interpretative contemporane.

Secvența soliștilor instrumentiști a debutat cu o piesă de Liviu Comes pentru clarinet-solo (întitulată *Măguri II*), bine stăpînită de studentul Emanuel Oros. Pianista Lorena Țecu a atacat cu dezinvoltură, dar fără construcția sonoră necesitată de partitură, rar abordata *Rapsodie pentru pian* de Constantin Silvestri. Diametral opus s-a prezentat violonistul Gabriel Croitoru în dificilul dans spaniol nr. 6 *Zapateado, op. 23*, nr. 2 de Pablo Sarasate : dezinvolt, impecabil ca tehnică și stil, sclipitor ca ritmică și temperament. Toți trei soliștii au afișat o surprinzătoare maturitate artistică, în ciuda faptului că aparțin primilor doi ani de Conservator.

Concertul aniversar a marcat un moment de superioară artă, fiind pilduitor pentru nivelul actual de interpretare atins de tinerii noștri muzicieni. Nici o clipă, auditorii nu au trăit senzația unui concert de școală. Este rodul experienței anilor de studiu, dar tot o dată al înaltului nivel de pregătire profesională care situează astăzi Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București în fruntea institutelor noastre de artă.

Viorel COSMA

CONCERTELE FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

I. 6—7 decembrie

Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în sol minor de Mendelssohn-Bartholdy, avîndu-l ca solist pe Dan Grigore, ni s-a părut a fi punctul de maxim interes interpretativ al simfonicelor respective. Dan Grigore cîntă acest concert cu o autoritate deplină : rînd pe rînd el este dominator — păstrînd un ritm de fier, cu accente implacabile și o scandare deosebit de energică ; apoi delicat, interiorizat, plutind aproape imaterial peste melodia corzilor grave din *Andante* ; sau cu o vervă scînteietoare, de o claritate inegalabilă, în final. La puțini pianiști am întîlnit așa de pregnant folosit acel procedeu pe care noi l-am numit „controlul energiei" : e vorba de energia unui impuls motric, controlată și reținută în grade variate înainte de momentul transformării ei în sunet — modalitate ce investește sonoritatea, indiferent de nuanță (ba chiar mai elocvent în nuanțele mici), cu o tensiune ce-i dă dintrodată viață, datorită diferenței de energie la nivelul acestui prag. Elementul descris dă relief nu numai sonorității propriu-zise, cu toate variațiile sale dinamice, ci și frazării. Despre maniera interpretativă a lui Dan Grigore se poate discuta, profitabil, mult mai pe larg, desigur nu în spațiul unei cronici ; ne mărginim să spunem că Dan Grigore face parte dintre interpreții a căror maturitate regăsește și desăvîrșește promisiunile tinereții lor artistice.

Programul primei părți a mai cuprins o primă audiție — piesa simfonică *Spații maramureșene* de Adalbert Winkler, lucrare bazată pe motive populare din Maramureș, ingenios orchestrate uneori. Iată un exemplu din partea a II-a : peste *ostinato*-ul ritmic al corzilor, avînd un caracter de joc, se suprapune o temă cu alură mai dramatică, susținută de alămuri, creindu-se astfel un contrast coloristic și tensional interesant. Execuția lucrării însă nu era prea îngrijită : vioara I, prima trompetă, dădeau destule semne de nesiguranță.

După pauză am ascultat *Simfonia în re major „Haffner"* de Mozart într-o versiune mult mai apropiată de potențialul real al orchestrei deși părțile mediane (în special) păreau lipsite de căldură — o execuție corectă și atît. Mircea Basarab a izbutit să dinamizeze orchestra abia în ultima piesă — *Capriciu italian* de Ceaicovski — în care alături de acuratețea execuției era vădită și plăcerea de a cînta și aplombul solistic cu care ne-au obișnuit instrumentiștii de excepție ai Filarmonicii bucureștene.

II. 13—14 decembrie

Programul celor două concerte dirijate de Mircea Cristescu se anunța foarte frumos, de la un cap la altul : *Concerto grosso* de Filip Lazăr, *Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell*, de Britten și *Concertul nr. 2 în do minor* de Rahmaninov. Din păcate, promisiunile programului au fost doar parțial împlinite : fermecătoarea muzică în stil neoclasic a *Concerto*-ului *grosso* de Filip Lazăr n-o putem cita decît pentru numeroasele defecțiuni de sincronizare și intonație iar cunoscuta și spectaculoasa piesă a lui Britten a avut parte, la rîndul ei, de o execuție inegală, cu prea multe neglijențe, fără contraste, parcă expediată, lăsîndu-ne mai degrabă o impresie de improvizație decît oricare alta.

Din nou momentul pe deplin realizat a fost cel solistic : Valentin Gheorghiu cu *Concertul al doilea* de Rahmaninov. Valentin Gheorghiu izbutește, ca de atîtea ori, să redea o muzică prin excelență romantică cu mijloace sobre, cu acel olimpianism al său susținut de o trăire mereu prezentă și pe care ne-o comunică atît de firesc. Valentin Gheorghiu are darul de a înnobila chiar frazele banale sau cu precădere sentimentale, de care acest concert abundă : la el mișcarea e mai vie ca la alți interpreți, *rubato*-ul aproape insesizabil, o anumită robustețe a sunetului, o concentrare continuă („starea de susținere" i-am spus noi altădată) dau aripi dar și substanțialitate muzicii. Fervoarea lucidă, sentimentul de siguranță ca efect al unei desfășurări logice, avîntul frazării, forța sonorității dar și a expresiei, într-un cuvînt o interpretare pe cît de controlată pe atît de inspirată, iată, după părerea noastră, ceea ce-l caracterizează pe Valentin Gheorghiu ca interpret.

III. 20—21 decembrie

Dirijorul francez Yves Prin s-a înfățișat de astă dată în triplă ipostază : compozitor, pianist și dirijor. El a ținut partea pianului în piesa proprie *Mobile V*, o lucrare foarte bine construită, gradată cu un remarcabil simț al structurii materialului muzical astfel încît combinațiile timbrale și dinamice ale cîtorva instrumente (pian, percuție, trombon, doi contrabași, clarinet solist și bandă magnetică) să dea naștere unei întinse diversități coloristice. Clarinetul solist, în lucrarea lui Yves Prin, cît și în *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aaron Copland a fost Aurelian Octav Popa, la fel de sugestiv ca totdeauna, parcurgînd cu unică dezinvoltură zone stilistice net diferite.

Yves Prin și-a alcătuit (de altfel) întreg programul cu lucrări aparținînd creației secolului XX pentru care are fără îndoială o apetență și o aplicație deosebite : în afara celor două menționate mai sus am ascultat suita *Mandarinul miraculos* de Bartók și cele trei schițe simfonice *Marea* de Debussy. Probabil că timpul scurt de lucru — doar trei repetiții pline — nu i-a permis dirijorului francez cizelarea pînă la detaliu a acestor dificile muzici.Dar dacă în *Mandarinul miraculos* bogăția și strălucirea discursului erau mai adecvat reliefate, Debussy ne-a apărut ceva mai sărac, mai puțin rafinat : aici nuanțele extrem de precis notate, armoniile rare ce se cer subliniate, fluența desfășurării, au un rol decisiv. Yves Prin, ca dirijor lasă uneori impresia unui temperament mai flegmatic cu gesturi parcă hieratice, cumva în genul lui Markevitch din ultima sa perioadă, cu care are frapante asemănări, după părerea noastră. De fapt observăm adesea la Yves Prin o energie iradiantă pe care însă o face să se întrevadă cu parcimonie ; tensiunea sa interioară nu se traduce atît de spectaculos cum sîntem obișnuiți, dar cu siguranță nu-i lipsește.

Comparativ vorbind, cu toate rezervele exprimate mai sus, nivelul interpretativ al acestui al treilea concert pe care-l consemnăm a fost evident mai ridicat decît al celorlalte două anterioare.

27—28 decembrie

Piesa de deschidere era o primă audiție : *Orele Patriei*, cantată pentru recitator, cor și orchestră de Cristian Misievici, compozitor ieșean. Deși tînăr (născut la 11 noiembrie 1953), Cristian Misievici stăpînește foarte bine meșteșugul componistic iar pe deasupra lucrarea sa respiră aerul unei certe inspirații. Scrisă pe versuri de Nichita Stănescu, muzica încearcă să descopere și să prelungească rezonanțele versurilor marelui poet. Iată ce spune însuși compozitorul în programul de sală : „...această muzică este făcută să cînte cuvîntul, cuvîntul poetic, cuvîntul poetului Nichita Stănescu, atît de sugestiv în esențialitatea sa, atît de expresiv în sonoritatea sa. Structura muzicală devine astfel o prelungire ritmică, melodică, armonică și timbrală a muzicii existente în vers". Ar fi fost de dorit, cu atît mai mult, să înțelegem mai lesne cuvintele pronunțate de cor sau ca sonoritatea generală să fie mai scăzută în momentul intervenției (ciudat de scurtă, o strofă doar !) recitatorului (actorul Gelu Nițu).

Pe Andrei Tănăsescu, solistul *Variațiunilor simfonice pentru pian și orchestră* de César Franck, l-am aflat într-o excelentă formă : stăpîn pe sine și mistuit totodată, liniștit dar nu senin, impunînd de la pian o frazare clară și atrăgătoare. Interesantă la Andrei Tănăsescu este tocmai această tendință de clarificare a structurii muzicale, înainte de toate, dar și maniera sa de a modela sunetele — izbutind sonorități de o mare gingășie cu un tușeu totuși viguros — un fel de a cînta „plastic", dacă putem spune așa.

Dirijorul concertului, Modest Cichirdan, a dorit să impună orchestrei un tempo ceva mai viu în partea I a *Simfoniei a V-a* de Beethoven (ceea ce ni se pare foarte potrivit) însă ansamblul nu s-a lăsat convins, de unde inevitabilele decalaje ; cornii și-au marcat fiecare intervenție prin flagrante greșeli de note, trompetele erau mereu mai sus. În partea a II-a a fost rîndul lemnelor (flautul cel mai supărător, oboi, fagot) să fie dezacordate. Exemplele ar putea continua de-a lungul întregii simfonii ; se mai poate vorbi de „emoția" pe care ne-o transmite interpretarea dacă la tot pasul ne deranjează cîte ceva ? Sau poate aceste accidente sînt rezultatul unei participări „de serviciu" a membrilor orchestrei, la fel de greșită ca mentalitate ? Ultimul concert al anului a apărut cenușiu, apăsat de indiferență parcă. Din cele patru despre care am scris aici numai al treilea s-a dovedit mai izbutit, mai însuflețit. Procentul e mult prea mic pentru orchestra Filarmonicii George Enescu, n-ar fi oare cazul să se alarmeze ?

Dan SCURTULESCU

Roland Bader la pupitrul corului Filarmonicii Bucureștene

Filarmonica „G. Enescu" a invitat, pentru concertul din ziua de 1 decembrie 1984, la pupitrul Coralei sale, pe dirijorul Roland Bader (R.F.G.), faptul fiind socotit un eveniment, deoarece, de mult timp, ansamblul nu a mai fost condus de oaspeți de peste hotare. Cu programul său, incluzînd lucrări deosebit de dificile, Roland Bader a solicitat Corala să facă față unui adevărat tur de forță, aceasta prezentîndu-se în concert în condiții foarte bune. Avem aici încă o dovadă a forței ce caracterizează acest colectiv artistic de elită, pe care, din păcate, îl urmărim foarte rar în manifestări a cappella, cu repertoriu strict înscris în gen. Roland Bader conduce astăzi Corul Radiodifuziunii din Hamburg și Corul catedralei Sf. Hedwiga din Berlinul de vest, ansambluri cu care realizează concerte vocal simfonice, împreună cu cele mai renumite orchestre, soliști și dirijori. În plus călătorind foarte mult, Roland Bader duce o activitate interpretativă internațională, realizînd și înregistrări deosebit de apreciate.

La București, dirijorul a semnat o memorabilă interpretare a ciclului *Liebeslieder op. 52* de Brahms, căruia i-a alăturat o serie de partituri, de mai mici dimensiuni, de compozitori germani și români. Pe versuri populare, adunate de Daumer într-o colecție multinațională, compozitorul a plăsmuit o muzică melodică și armonică prin ființa ei, microcontrastul delicat determinînd fluctuații ale expresiei senine, lirice. Roland Bader, deosebit de atent cu vocile corului și cu planul general de desfășurare (gîndind simfonic, aș zice) a construit cele aproape 20 de stări diferite ale ciclului, pulsînd cu rapiditate, dinamic, atingînd chiar culmi ascuțite (în manieră expresionistă), sau topindu-se, fără speranță, în tonuri grave, sumbre. Microdinamica este o lege a practicii sale de asemenea respirația sincronă cu detaliile muzicii pe care o slujește. Corul Filarmonicii, împlinind în seara concertului 34 ani de activitate (motiv ce ne determină să-i urăm, cu sinceritate și deosebită apreciere, „La mulți ani" cu realizări deosebite) a participat la demonstrația dirijorului invitat, cîntînd din tot sufletul, sigur și cu vibrație permanentă, impresionant. La fel, cei doi pianiști, Iosif Ion Prunner și Cristian Vais, au știut să contribuie la succesul serii cu aportul lor semnificativ.

Celelalte lucrări ascultate s-au constituit într-un mănunchi de interesante madrigale și motete, aparținînd compozitorilor Boris Blacher (1903—1975), Ernst Pepping (n. 1901), Wilhelm Killmayer (n. 1927) și Peter Cornelius (1824—1874). *Patru piese* pe texte de François Villon, scrise în 1944, aparținînd primului compozitor — autorul cîtorva opere, oratorii, concerte și al baletelor *Chiarina, Lysistrata, Hamlet* și *Tristan* — lucrare concepută în spirit armonic, se bizuia pe microstări, dintre care nu lipsea choralul propriuzis. Motetul *Ziua și noaptea*, scris de al doilea compozitor, face parte dintr-un volum de asemenea lucrări, la 4 și 6 voci, demonstrînd formația autorului, de organist și simfonist. Despre cel de al treilea compozitor am găsit informații sumare, relative doar la cele trei simfonii ale sale, subintitulate *Fogli, Ricordanze* și cea mai recentă *Menschen-Los*, partitura *Sonntagnachmitagskaffee*, prezentată în concert, conținînd un filon folcloric și respirînd tinerește, cu mijloace moderne, nelipsind fluierăturile, pocnetele din palme, practicate pe fondul omofon de bază. Al patrulea compozitor, cunoscut și ca poet romantic, a făcut trecerea, prin *Die drei Frühlingstage* spre partea a doua a programului, conținînd ciclul de valsuri, ștafetele contrapunctice ale partiturii mișcîndu-se ternar, evoluînd spre o concluzie rostită răspicat. Din muzica corală românească, Roland Bader a interpretat *Haz de necaz* de Gheorghe Cucu, *Păstorița* de Marțian Negrea, *Freamăt de codru* și *La mijloc de codru des* de Paul Constantinescu, de data aceasta pînzele melosului conținut curgînd fără respirație, parcă depășind granițele de stare și ascultînd de o forță naturală.

Anton DOGARU

Ovidiu Bălan—Mihaela Cîrlan

Primul concert al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii din luna decembrie 1984 (joi 6) l-a avut la pupitru pe Ovidiu Bălan, șef de orchestră viguros, plin de fantezie dar nu mai puțin exact în stil. Programul său a debutat cu prima audiție a poemului *Năzuințe și împliniri* de Grigore Nica. Lucrarea, purtînd numărul de opus 48, are o idee-program, formulată de autor astfel : „am căutat să redau ideea drumului străbătut de la haosul războiului la liniștea fertilizatoare a păcii". Trecerea respectivă se face prin decantare melodică și pierdere în asprime a sonorităților, de la conglomeratul inform al începutului la culminația finală prin blînda intonare, la percuție și eterofonic, a Horei Unirii, ca idee a unității indestructibile a poporului român de-a lungul istoriei sale. Poate denumirea de poem implică o dezvoltare mai

mare (piesa durează sub 10 minute) ; dar nu e importantă precizarea genului, ci esența muzicii care, în acest caz, ilustrează sensibil și convingător programul compozitorului. În acest concert am urmărit cu interes debutul bucureștean al pianistei Mihaela Cîrlan în *Concertul nr. 2* de Rahmaninov. Ca solistă, Mihaela Cîrlan confirmă impresiile din recital (am ascultat-o în mai multe rînduri în recitaluri la sala Studio a Ateneului) : tehnică sigură, sensibilitate, frazare clară, suflu amplu, fantezie, echilibru. Tînăra artistă a trecut cu bine acest examen, avînd în vedere că termenii de comparație oferiți de un Rihter sau Dan Grigore sînt strivitori. În *Simfonia a V-a* de Mendelssohn-Bartholdy, Ovidiu Bălan s-a aflat în largul său, subliniind cu osebire latura fastuoasă a acestei lucrări de tinerețe a marelui romantic (numerotarea simfoniilor sale nu e cronologică), avînd colaborarea unei orchestre atente și de pilduitor profesionalism.

P. C.

Ion Ghiță—contrabas

Miscelaneu, cu varii sugestii stilistice și semantice a fost programul propus de contrabasistul Ion Ghiță, luni, 10 decembrie, în sala Dalles. Variat dar mai ales imperativ, sentențios chiar, deci respectivul recital s-a circumscris eforturilor protagonistului de a emancipa un instrument, pînă nu demult veleitar doar în fosă ori pe scenă — și nu pe podiumul solistic —, neindividualizat decît prin opace octavizări. Un imperativ bine motivat, enunțat răspicat, cu o anume abilitate prin recursul la acele caracteristici fundamentale ale instrumentului, oricînd convertibile în virtuale disponibilități expresive. Nu transcripțiile sau adaptările sînt specifice demersurilor interpretative ale lui Ion Ghiță, ci lucrările dedicate contrabasului, elaborate în funcție de particularitățile lui tehnice și coloristice. Desigur, nu toate opurile restituite de interpret se constituie în entități componistice rotunde, trădînd măiestrie — *Variațiuni pe o temă elisabetană* de Knut Guetler, *Studiul nr. 4* de Rolf Hoyer sau *Sight Seeing IV* de Joep Stroesser, de exemplu —, acestea relevînd, totuși, generoasele resurse timbrale ale contrabasului (instrumentul de coarde cu cele mai multe armonice naturale). În schimb, subtilă și inedită ni s-a părut *Introducere în anatomia sunetului* de Fred Popovici, lucrare în care compozitorul săvîrșește o inspirată proiecție orizontală (sintagmatică) a unui proces prin excelență vertical (paradigmatic) cum este cel al producerii sunetului. Opoziția dintre discreția și plenitudinea sonorităților contrabasului a fost fructificată de Adrian Pop în *Tempi I* și just redată de Ion Ghiță. Secțiunea clasică — dacă o putem denumi așa — a programului a fost alcătuită din *Meditație* de Massenet, *Gavotă* și *Variațiuni pe o temă de Paisiello* de Bottesini, *Impromptu* de Arutunian, *Variațiuni pe o temă de Mozart* de Beethoven și *Intermezzo* de Granados. Ca și în muzicile contemporane și de avangardă, Ion Ghiță a impresionat prin spontaneitatea și familiaritatea exprimării, înlăturîndu-se, astfel, barierele care-i despart, de pildă, pe interpreții aferați, fals interiorizați de publicul copleșit la rîndul său de starea interpretului și mai puțin de muzica însăși. Antiretoric, renunțînd la artificiile și trucurile proprii condiției protagonistului afectat, Ion Ghiță își edifică un registru ludic în care detașarea și relaxarea actului interpretativ nu exclude comuniunea cu instrumentul și permanenta dominare a acestuia. A cînta într-o asemenea manieră la un instrument cum este contrabasul constituie, să recunoaștem, o victorie a voinței și a talentului. Ion Ghiță a cîștigat însă doar o bătălie. Lupta trebuie să continue cu aceeași pasiune debordantă, cu și mai intensă participare.

Meritorie a fost prestația pianistei Ana Violeta Ene.

Liviu DĂNCEANU

Tribuna tinerilor compozitori—III

Luni 17 decembrie 1984, la sala „Dalles" a avut loc un nou concert destinat creației tinerilor compozitori. *Timpul* — ciclu de lieduri pe versuri de Nichita Stănescu — de Irina Hasnaș, cu care a debutat seara muzicală, ne re-prezintă o compozitoare în evidentă evoluție și autodefinire. Primează încă în muzica ei *ideea*, sau, mai bine zis, intenția artistică (uneori de cert interes, chiar dacă în speranța unei confirmări reale) căreia i-am dori, poate, învești mîntarea artistică definitivă. Dar, ce este oare definitiv în artă dacă nu talentul și vibrația de dincolo de idee — oricît de „pură"... ? *Phonologos III* (ce titlu inspirat !) de Sorin Lerescu împlinește cu o nouă reușită portretul artistic al tînărului compozitor, în plină ascensiune și afirmare. Varietatea și interesul gestului pianistic, „ciudățenia" formei (o vedeam continuată) ne certifică siguranța opțiunii estetice a creatorului ce-și urmează neclintit vocația. *Introducere în anatomia sunetului III* de Fred Popovici, înscrisă în clasa de compoziție pe care compozitorul o dezvoltă consecvent de cîtăva vreme încoace, pare a-l caracteriza sub coordonatele principale : un excelent teoretician, al cărui demers componistic este permanent validat, lucid, de o serioasă și esențială *punere* de problemă, creator de fenomen artistic rezistent *prin sine* oricărei voite (sau nevoite) edulcorări circumstanțiale. Este necesară și azi, ca și ieri (cred că azi chiar mai mult decît ieri) probitatea morală și intelectuală, implicată în demersul creator, o calitate ce-l definește mai mult decît orice altceva pe acest tînăr deja cu un serios trecut profesional. Iar mult așteptata „surpriză" a serii, *Cvartetul Nr. 2* de Călin Ioachimescu a împlinit, în cadrul strict sever, auto-impus materiei și sinelui, printr-un op personal de referință (chiar dacă în sînul unei timbralități și joc de procedee clasate) o formă interesantă, o traiectorie, întru totul verosimilă, cu atît mai mult cu cît zona acesteia de definiție este mai îngustă. Chestiune de ambiție. Compozitorul deține premize și confirmări certe care-l situează la loc de cinste în cadrul generației sale.

Un deosebit cuvînt de laudă interpreților care și-au adus aportul esențial la succesul serii : soprana Bianca Ligia Manoleanu, formația „Musica Nova", Cvartetul „Clasic", pianistul Constantin Sandu și Ansamblul de coarde condus de Fred Popovici.

Nicolae BRÎNDUȘ

Orchestra simfonică a tineretului bucureștean

În vederea manifestărilor „Anului internațional al tineretului", Comitetul municipal al U.T.C. a luat lăudabila inițiativă de a înființa un ansamblu artistic al tineretului din Capitală. Un prim colectiv al acestui ansamblu și-a și început activitatea în contact direct cu publicul din sala Ateneului Român : este *Orchestra simfonică a tineretului bucureștean*, cuprinzînd în principal instrumentiști elevi ai Liceului de artă „George Enescu", alături de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și de elevi ai Școlii de muzică militară.

În concertul de debut, susținut sub bagheta profesorului Nicolae Racu de la Liceul de artă, au fost testate posibilitățile actuale ale orchestrei în diferite zone repertoriale, începînd cu Mozart (*Șase dansuri*) și Vivaldi (concertele de vioară *Primăvara* și *Iarna* din ciclul *Anotimpurile*), pentru care s-a folosit o formație restrînsă de coarde, de tip cameral. Impresia produsă aici a fost, în general, pozitivă : tinerii instrumentiști familiarizați cu această activitate din

clasa de orchestră a Liceului s-au dovedit a constitui un corp sonor bine sudat, capabil să realizeze o interpretare de calitate, cu transparența definitorie pentru muzica barocului și a clasicismului vienez. Solistă în *Anotimpurile* a fost tînăra violonistă Cristina Anghelescu, ale cărei însușiri de excepție sub raportul sensibilității, preciziei de intonație, autenticității stilistice și virtuozității tehnice și-au găsit cu acest prilej o nouă confirmare.

Odată cu apariția pe podium a orchestrei în plenul ei, a fost abordat un repertoriu de strălucire simfonică și antren ritmic — de genul dinamicului *Joc din Oaș* de Paul Constantinescu și al avîntatului marș *Vestea cea bună din Beijing* de Zheng Lu și Ma Hongye —, în care membrii ansamblului au putut da curs în voie elanului lor tineresc. Acolo, însă, unde aceste elanuri s-au cerut împletite cu intervenții solistice sau de grup cu caracter liric, unde dincolo de forță și de vioiciune intepretarea partiturii implică subtilitate, rafinament, valorificarea temelor, căldură melodică, acolo — mai precis în fragmentele din muzica baletului *Romeo și Julieta* de Prokofiev și în uvertura operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner — au apărut unele neîmpliniri, firești dacă avem în vedere tinerețea membrilor formației și a orchestrei în genere, dar mai ales proveniența eterogenă a instrumentiștilor. Așa cum am mai spus-o anterior cu alt prilej, dacă se urmărește crearea unei orchestre cu adevărat reprezentative a tineretului bucureștean, care să concerteze în țară și — de ce nu? — în străinătate, atunci este necesară o urgentă și temeinică muncă de omogenizare a tuturor compartimentelor, desfășurată sub o îndrumare dirijorală competentă și exigentă. Numai în aceste condiții vom avea satisfacția de a aplauda pe podiumul de concert, nu 80—100 de tineri și talentați instrumentiști reuniți ocazional pentru a face muzică laolaltă, ci o veritabilă orchestră simfonică. Ceea ce este cu totul altceva.

E. E.

Ansamblul „Traiect"

Importanța formației „Traiect" — pentru primenirea de idei în muzica românească și pentru buna ei difuzare — nu cred că mai trebuie a fi demonstrată. După atîtea concerte, în care primele audiții — unele importante — au fost realizate cu pertinența pătrunderii intențiilor din partituri, iar reluările — binevenite — ale unor lucrări de relief din muzica ultimilor ani au beneficiat de unghiuri de vedere inedite, conotativ eficiente, formația „Traiect" poseda cartea de vizită sigură a seriozității și profesionalismului inteligent.

De aceea, concertul din 1 decembrie 1984, ținut la Sala Studio a Ateneului, permițînd (prin diversitatea stilistică sugerată de numele compozitorilor de pe afiș) o deschidere a registrelor investigate de ansamblu, îmbia, teoretic, la iscarea interesului pentru o atare manifestare.

Ceea ce, teoretic, sugera o calitate principal benefică, s-a dovedit, însă, parțial, a deține însușirea incongruenței opționale. Alternarea mecanică a unor lucrări ce nu „rimau" deloc între ele n-a avut darul de a le lumina, prin contrast, calitățile individuale.

Două compoziții s-au detașat, după mine, din mozaicul propus de formația „Traiect": *Ofrande II* de Cornel Țăranu (o versiune restrînsă a partiturii gravate pe discul de autor al compozitorului) — unde rafinamentul de sorginte post-serială în domeniul micro-structurilor timbrale este pus, cu mare măiestrie, în slujba transferărilor generative ale paradigmelor folclorice — și o piesă pentru flaut solo intitulată *Proporții* de Sorin Lerescu, inimosul conducător al ansamblului, lucrare care explicitează, printr-o minuțioasă macroscopare a spectrului de posibilități ale instrumentului, o stare poetică intensă, dar condensată.

Nicolae Brînduș a oferit ansamblului „Traiect" posibilitatea să-și verifice agerimea reflexelor în practica improvizației, spre supraordonarea lor în structuri mai ample, vizînd superioara controlare a gestului de către idee; astfel, compoziția lui Brînduș *Cantus Firmus* a căpătat intensiuni semantice noi.

Decor de Maia Ciobanu, pentru clarinet și pian, este o lucrare atrăgătoare prin fluiditatea sintagmelor foarte simple ce transformă, subtil, staticul în dinamic.

Dedicînd o piesă violinei solo, *[Crochiuri]*, Emil Lerescu anvizajează o plăcută intrare în virtuțile verificate ale instrumentului, pe care le asamblează cu o fantezie bine controlată.

Compozitorul ceh Alois Pinoš se înscrie în rîndurile bunilor meșteșugari ce vorbesc, dezinvolt, limbajul post-serial. Finețea lucrăturii instrumentale, ambiționînd sonorități rare și ușor ciudate, escamotează, dezinvolt, lipsa adîncurilor ideatice.

Am lăsat la urmă compoziția, în primă audiție, a lui Viorel Crețu. Ciclul său de lieduri, pentru voce și ansamblu (sugerîndu-l, aproape, pe cel din *Pierrot lunaire* de Schönberg) este o lucrare derutantă; încerc să-mi explic cum inteligentul critic și muzicolog Viorel Crețu, posesorul expresiei lapidare și pertinente, în interogațiile asupra partiturilor altora, devine compozitorul redundant din acest ciclu (și nu numai). Fără îndoială, există momente străbătute de har și de scînteia ideii; dar acestea se topesc în masa veșnic curgătoare a ticurilor repetitiv-neotonale, a retoricii neoromantismului nedistilat de morbul iscodirilor novatoare.

Viorel Crețu este un compozitor ce nu s-a aflat încă pe sine; așteptăm această apariție, ce cred că poate deveni importantă pentru generația căreia îi aparține, întrucît semnele premonitoare acesteia și-au făcut, deja, simțite prezența.

Nivelul interpretativ atins de ansamblul „Traiect" sub conducerea lui Sorin Lerescu este ridicat; instrumentiștii devin ideali parteneri de lucru ai compozitorilor, ceea-ce constituie marca definitorie a oricărei formații de (adevărată) muzică contemporană.

De aceea, sînt sigur că viitorul va arăta inimoșilor tineri muzicieni drumul corect ce duce la aflarea profilului inconfundabil în interiorul muzicii noastre de azi.

Fred POPOVICI

Studioul tînărului interpret

Trecut, prezent și viitor — trei ipostaze temporale reunite în manifestarea din 25 decembrie 1984, găzduită de Ateneul Român, în ciclul „Studioul tînărului interpret": pagini ale istoriei muzicii mai puțin vehiculate astăzi în sălile de concert, unele aparținînd veacurilor apuse, iar altele zilelor noastre, și interpreți care prin vîrsta lor fac parte în egală măsură din prezentul și — sperăm — din viitorul vieții muzicale românești.

Nume deja cunoscut, afirmat atît pe scenele țării, cît și în competiții internaționale, Ovidiu Bădilă caută să exploateze toate resursele expresive ale contrabasului său, pornind de la repertoriul clasic și încheind cu jazzul. Programul prezentat pe podiumul Ateneului a reliefat bogate posibilități tehnice ale instrumentului, capabil să transforme acest bas al orchestrei de coarde, obișnuit să puncteze fundamentul armonic, într-o voce melodică, cu valențe de cantabilitate greu bănuibile, sau cu aptitudini pentru o remarcabilă velocitate. Dornic să placă publicului, atît prin lirism cald, prin virtuozitate și dezinvoltură, prin coloritul timbral diversificat, cît și printr-o gestică ușor teatrală, Ovidiu Bădilă posedă simțul dramaturgic al desfășurării muzicale, ce a nuanțat tălmăcirea miniaturilor de Bottesini, Chopin și Massenet. Astfel

de pagini pot îndemna la manierism, iar unele tente melodramatice speculate de interpret ne fac să tragem acest semnal de alarmă. Să ne fie permisă şi recomandarea de a acorda mai multă atenţie acurateţii intonaţionale, căci de la instrumentişti de talia lui Ovidiu Bădilă aşteptăm de fiecare dată mai mult, aşteptăm noi paşi spre perfecţiune. Nu în ultimul rînd, trebuie menţionat acompaniamentul foarte bine dozat al Magdei Boboc, ce a secondat cu sensibilitate şi precizie solistul, în ciuda emoţiilor, evidente mai ales în pasajele destinate în exclusivitate pianului.

Jocul texturilor şi al momentelor de armonie pură, în al cărei cadru aproape imobil se detaşează treptat mişcarea vocilor, arcuirea tensiunii dramatice din alternanţa isonurilor, a pedalelor şi a liniilor melodice discret conturate către sinteza finală, constituie argumente pentru a considera *Cvartetul nr. 2 „Oglinda magică"* de Mihnea Brumaru o partitură modernă dificilă şi demnă de interes, ceea ce a demonstrat şi interpretarea conferită de ansamblul „Juventus", alcătuit din Florin Voicu, Dana Voicu, Lucian Moraru şi Grigore Barbosa.

Iniţiativele centrelor muzicale transilvănene de a readuce la lumină valori ale epocilor trecute, peste care s-a aşternut praful uitării, au intrat deja în tradiţie. Formaţia camerală „Canto Armonico" a Filarmonicii de stat din Tîrgu-Mureş, condusă de Lelia Albu-Chirilă, încearcă o formulă nouă, mai complexă, reunind un ansamblu coral, un cvartet de coarde şi un clavecin (sau pian), abordînd un repertoriu foarte variat. În deschiderea programului de muzică veche, din secolele XV, XVI, XVII, formaţia „Canto Armonico" a prezentat două piese corale pe versuri de Mihai Eminescu : *României* de Doru Popovici şi *Peste vîrfuri* de Paul Constantinescu, lucrări ce au realizat tranziţia de la coordonatele moderne ale creaţiei contemporane la cele ale componisticii inspirate din perioadele precedente, păstrînd filonul spiritual, la veacurile mai îndepărtate ale istoriei muzicii. Să fie oare tracul, sau insuficienţa repetiţiilor cauza neclarităţilor, a falsurilor, a armoniilor neinteligibile care au mutilat opusul lui Doru Popovici, impresionant prin sobrietatea înălţătoare, prin monumentalitate, prin căldura sentimentului ? Din fericire, evoluţia colectivului din Tîrgu-Mureş a marcat un sens ascendent, calităţile vocale şi instrumentale ale protagoniştilor meritînd aprecieri laudative ; pregnanţa stilistică, larga paletă dinamică, naturaleţea exprimării au estompat clişeul negativ al piesei de debut, pe care în acest context am putea-o considera un accident interpretativ. Ceea ce lipseşte deocamdată ansamblului coral este omogenitatea timbrală, absentă chiar şi în cadrul aceleiaşi partide (este adevărat că a aduce la un numitor comun două altiste, sau doi tenori este un lucru mai greu de realizat decît a unifica timbral un grup mai mare, în care individualităţile se dizolvă mai uşor).

Dar un concert nu reprezintă decît o filă din albumul ce creionează personalitatea unui interpret, a unui creator ; aflăm continuarea, urmărind paginile următoare !

Anca Ioana ANDRIESCU

Constantin Sandu

Am urmărit la Sala Dalles, sub auspiciile Universităţii cultural-ştiinţifice, evoluţia unui foarte tînăr talent al pianisticii româneşti : Constantin Sandu. Student încă la Conservatorul bucureştean, Constantin Sandu s-a impus în cadrul generaţiei sale printr-un sumum de calităţi care îi definesc personalitatea artistică : impecabilă stăpînire a mijloacelor tehnice de exprimare, inteligenţă, forţă de convingere, discernămînt al frazării ca şi o sensibilitate cu totul deosebită. Toate aceste atu-uri interpretative s-au format desigur în timp printr-un studiu asiduu, orientat în aceşti primi ani de Conservator de profesorul Constantin Ionescu-Vovu, care are dificila misiune pedagogică de a direcţiona şi echilibra cît mai bine efuziunile firești ale unei astfel de personalităţi aflată la vîrsta marilor idealuri artistice. Şi iată că programul prezentat de Constantin Sandu, în acest recital pianistic, a certificat reuşitele sale şi ale maestrului său. Bach-*Preludiul şi Fuga în do major* (II), Haydn-*Sonata nr. 20 în do minor*, Chopin-*Studiile op. 10 nr. 4 şi op. 25 nr. 12* şi *Balada a 3-a*, Albeniz-*Sărbătoare la Sevilla*, Liszt-*Sonata în si minor*, Antonio Soler — *Sonata în re major*, Rahmaninov *Studiu-tablou*, Debussy-*Studiu în sexte* şi *Insula veselă* şi două creaţii de muzică contemporană : *Cadencia* de Cristobal Halffter (piesă obligatorie la Concursul internaţional de pian de la Santander-Spania, din 1984) şi *Phonologos III* aparţinînd semnatarului acestor rînduri. Un program extrem de ambiţios şi de complex, poate supradimensionat, dar dacă ne gîndim că tinereţii îi este caracteristică marea dorinţă de afirmare, cred că dimpotrivă, trebuie admirat efortul neobişnuit impus de interpretarea unor lucrări de un orizont stilistic atît de larg.

Fără nici o îndoială că am asistat la o demonstraţie artistică de înaltă ţinută, în care tonurile patetice ale *Sonatei în si minor* de Liszt, sau irizările subtile ale muzicii lui Debussy, au însemnat momente de matură înţelegere a discursului muzical, de identificare cu materia sonoră în transformabilitatea sa.

Am remarcat cu bucurie şi disponibilitatea deosebită a lui Constantin Sandu pentru universul specific al muzicii noi, aşteptîndu-l să-şi contureze încă de pe acum un punct de vedere personal faţă de fenomenul muzical actual, dorindu-i să-şi împlinească personalitatea cu suflul proaspăt al ideilor noi.

Sorin LERESCU

CLUJ-NAPOCA

Primul Festival interjudeţean de creaţie şi interpretare muzicală

Pentru a sărbători a 65-a aniversare a existenţei sale, Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca a iniţiat, cu sprijinul Comitetului judeţean U.T.C. şi al Colegiului criticilor muzicali de pe lîngă A.T.M. un „Festival interjudeţean de creaţie şi interpretare muzicală" purtînd numele lui Gheorghe Dima. Ediţia inaugurală a avut loc în zilele de 13—16 decembrie 1984 şi a cuprins un concurs de creaţie, un simpozion şi un festival de muzică de cameră. În această şcoală de elevată tradiţie, în care s-au format atîţia artişti de seamă ai ţării şi în care de la catedră au fost întotdeauna propagate cele mai nobile idei, pulsează o viaţă muzicală intensă, de ţinută academică. În această atmosferă caldă, tinerească a avut loc în frumoasa sală Studio şi acest festival care a întrunit tineri creatori şi interpreţi — studenţi, proaspeţi absolvenţi şi cadre didactice — din cîteva centre ale ţării (Iaşi, Bucureşti, Craiova şi oraşul gazdă) în manifestări remarcabile.

La concursul de creaţie s-au prezentat peste 60 de lucrări, dintre care un juriu sub preşedenţia de înalt prestigiu a maestrului Sigismund Toduţă a operat o selecţie severă. În cuvîntul său preşedintele juriului a subliniat nivelul profesional cu totul remarcabil la care s-au situat lucrările şi faptul că prin varietatea lor ele au reprezentat „un sinopsis al preocupărilor" tinerei generaţii de creatori. O mare varietate stilistică, mergînd de la citatul folcloric pînă la tehnicile cele mai noi asigură acestei recolte diversitate şi demonstrează orizonturi componistice foarte largi ; ca un factor unificator planează asupra tuturor lucrărilor un fior poetic enescian care le dovedeşte autentic şi profund româneşti. Lucrările premiate — aparţinînd unor genuri diferite, orchestrale, camerale, vocale — vor putea fi cunoscute de public în cadrul stagiunii de concerte a Filarmonicii clujene încă din luna ianuarie a anului 1985.

Cele cinci concerte de muzică de cameră care au avut loc în cadrul Festivalului au demonstrat în programele foarte bogate o gamă repertorială largă și stadiul de evoluție al unui meșteșug artistic solid la care se situează majoritatea formațiilor studențești ; alături de cei aflați încă pe băncile școlii s-au prezentat și cîțiva interpreți de curînd intrați în circuitul vieții de concert și care au adus programului un plus de experiență scenică și șlefuire profesională.

Surprizele nu au lipsit și cea mai frapantă a fost desigur performanța formației instrumentale formată din Mihai Boeru-vioară, Mihai Epuran-violă, Tiberiu Bușneag-violoncel, Mihai Ungureanu-pian, de la Filarmonica de Stat Craiova, în *Cvartetul cu pian op. 25 în sol minor* de Brahms. O interpretare plină de avînt, animată de o vibrație poetică autentică dar în același timp foarte controlată, nobletea frazării, agogica suplă, paleta coloristică fin nuanțată în tente cețoase tipic brahmsiene ne-au dăruit momente de adevărată bucurie artistică. Tot o surpriză a fost și debutul (în concertul de deschidere din 13 decembrie) al Cvartetului „Allegro" al Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca în *Cvartetul op. 110 nr. 8 în do minor* de Șostacovici. Muzică de un tragism sfîșietor, zbuciumată, străluminată pe alocuri de momente de liniște gravă, ea solicită interpreților o concentrare intensă, o mare simplitate în reliefarea ideilor. Trebuie să spunem că tînărul cvartet s-a afirmat cu omogenitatea, siguranța gestului muzical și precizia tehnică ale unei formații experimentate. Iată un debut foarte promițător.

Un coeficient de surpriză a fost prezent și în apariția Ansamblului de percuție condus de Grigore Pop. Surpriză pentru că deși știi că totul este studiat pînă în cele mai mici amănunte, nu poți să nu te lași furat de impresia mereu reînnoită de spontaneitate, neprevăzut plin de farmec pe care îl degajă acest uimitor muzician și elevii săi. Virtuozitatea, fantezia în jocul timbrelor, vitalitatea interpretării fac din această formulă mai neobișnuită de concert o demonstrație de talent și inteligență muzicală.

Un cuplu instrumental care pare să se statornicească cu rezultate foarte îmbucurătoare este acela format din Dorina Mangra la vioară și Andrei Deleanu la pian. Acea unitate de idei transpusă în toate datele realizării sonore, de la modul de a compune sunetul pînă la concepția de ansamblu, este un ideal a cărui întrupare este condiționată nu numai de mijloace tehnice ci și de afinități temperamentale și intelectuale. În *Sonata „Torso"* în la minor de George Enescu — o primă audiție clujeană notabilă — și mai ales în *Sonata nr. 1 op. 80* de Prokofiev am simțit acea fuziune sonoră, acea concordanță interioară care sudează și unifică o interpretare ce a atins momente de artă autentică. L-aș fi dorit poate pe Deleanu mai prezent uneori, mai puțin „cameral" într-o partitură care oferă pianului șanse egale cu ale viorii. Dorina Mangra este nu numai o violonistă de anvergură dar și o inteligență muzicală deosebită, imaginativă și subtilă. O participare afectivă mai vie ar fi făcut ca unele creșteri să nu fie numai cumulative ci și tensionate, iar izbucnirile, ruperile de linie atît de specifice lui Prokofiev să nu fie nu numai violente ci și intense.

Tot într-o sonată și încă dintre cele mai dificile din repertoriul instrumental (*Sonata în mi minor op. 38* de Brahms), s-a remarcat și violoncelistul Szabó Peter împreună cu Lenart Agota la pian. Este cert că personalitatea violoncelistului — încă student — este deja conturată și chiar dacă inegală, are capacitatea de a domina scena. Ceea ce trebuie să mai dobîndească este ordinea în gîndire și controlul unui temperament încă prea impulsiv.

În *Cvartetul de coarde* de Ravel, piatră de încercare a repertoriului cameral, Cvartetul „Eos" al Conservatorului „C. Porumbescu" din București ne-a demonstrat la ce nivel de măiestrie se situează formațiile noastre studențești. În aceeași seară, la concertul de închidere (16 dec.), s-a produs și trio „Juventus", tot o formație a Conservatorului bucureștean cu o componență mai rar întîlnită — flaut, oboi, fagot. Dealtfel instrumentele de suflat — vitregite îndeobște în programe — au stat la loc de cinste în acest festival, demonstrînd valențele expresive ale instrumentelor și aducînd în fața publicului un repertoriu aproape niciodată auzit. Astfel, revenind la „Juventus" — *Trio în do major* de Haydn a avut o puritate timbrală cristalină provenită din compunerea foarte îngrijită a sunetului, o limpezime a frazărilor, o claritate a expresiei pilduitoare.

Alte formații de suflători, ambele ale Conservatorului clujean au prezentat *Cvintetul* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, corn de Jean Françaix și un *Cvintet* de alămuri și percuție de Tudor Jarda, în versiuni lucrate cu migală și seriozitate.

Din repertoriul românesc am mai ascultat — cu aceeași dintotdeauna bucurie a muzicii bune ce nu-și pierde vitalitatea peste timp — *Sonata pentru oboi și pian* de Sigismund Toduță (Florin Ionoaia și Mihai Ungureanu de la Filarmonica de Stat Craiova) și o compoziție de ultimă oră, *Sonanțe* pentru clarinet și orchestră de coarde de Vasile Spătărelu în interpretarea lui Dumitru Sâpcu însoțit de Orchestra de cameră a Conservatorului „George Enescu" din Iași condusă de Cornel Calistru. O piesă plină de inventivitate, culoare, vervă, realizată de solist cu o evidentă plăcere a actului interpretativ, cu o prezență extrem de promptă și eficientă. În acest acompaniament Orchestra de cameră a dovedit calități notabile, pe care în partituri de Händel și Mozart, care cer o decantare stilistică, o perfectă stăpînire a tehnicii de ansamblu și în același timp o cultură a sunetului, nu a reușit să le egaleze.

Un fenomen asemănător s-a petrecut și cu Orchestra de cameră „Concerto" a Conservatorului din București ; sub bagheta lui Dorel Pașcu — Rădulescu, formația a realizat în cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* op. 4 nr. 2 de Constantin Silvestri parametri interpretativi de înaltă calitate, pe care în *Serenada în do major* op. 48 de Ceaicovski, supralicitînd sonoritatea și îngreunînd ritmurile, nu le-a mai atins.

Prezența vocii umane încălzește, colorează parcă întotdeauna o manifestare muzicală și ea a fost aici bine reprezentată de Liliana Bizineche și Teodor Ciurdea. Experiența operistică a Lilianei Bizineche și-a spus cuvîntul îndeosebi în amploarea vocii, în rotunjimea frazelor, în sensurile bogate date lieduri lor lui Enescu și Dima. Poate prea accentuat și-a pus amprenta această experiență pe ariile de Bach și Händel în care am fi dorit să o regăsesc pe desăvîrșita cîntăreață de concert pe care o cunoscusem. Teodor Ciurdea, un nume care apare tot mai des pe afișe, este ceeace se cheamă „o voce". Abordînd cu curaj și suplețe un repertoriu foarte interesant (Enescu, Orff, Kodály, Ravel), el a prezentat o avanpremieră a ceea ce va fi un viitor mare recital de referință pentru evoluția unui cîntăreț, atunci cînd va avea răgazul să intre în adîncul sensurilor tuturor acestor muzici atît de complexe. Îi va fi desigur în continuare foarte necesară prezența pianistică remarcabilă a Irinei Gavrilovici, care cu autoritate și cu mlădiere a știut să-i urmărească meandrele cîntului.

În așteptarea edițiilor viitoare — căci dorim cu toții continuarea anuală a acestei atît de frumoase manifestări — trebuie subliniat aportul noii conduceri a Conservatorului clujean care și-a inaugurat activitatea cu acest gest de cultură — Ninuca Oșanu, rector și Cornel Țăranu, decan, apreciați dascăli și animatori ai vieții muzicale clujene. Și dacă în această primă ediție nu toate formațiile s-au ridicat la un nivel competitiv, motive pot fi multiple : o oarecare grabă în pregătire, neadecvare la stil etc. Un trio, de exemplu, în care violoncelul iese complet în afara ansamblului sau un cor binecunoscut și prețuit care a prezentat un valoros program de prime audiții românești, dar nu în forma sa cea mai bună își vor da probabil întreaga măsură a posibilităților în edițiile viitoare.

Elena ZOTTOVICEANU

SIBIU

„Ambianțe" de Sorin Lerescu

Între turnurile medievale ale Sibiului, muzica a trezit întotdeauna ecouri adînci, constituind una dintre dimensiunile spirituale definitorii ale acestui secular centru de cultură transilvăneană ; să ne gîndim doar la vechimea și valoarea orgilor acestui burg, la tradiția muzicală păstrată între zidurile fiecărei case, la eferverscența artistică menținută de-a lungul istoriei. Astăzi, imaginea muzicală a orașului se conturează prin duble coordonate : activitate camerală și simfonică, creația națională și cea universală, cea a epocilor trecute și cea contemporană.

În reliefarea acestui peisaj artistic complex, orchestra Filarmonicii de stat din Sibiu poartă o importantă misiune, numărîndu-se printre acele formații care fac un motto din diversificarea programului, din promovarea creațiilor românești cît mai recente. Astfel, afișul din 4 decembrie 1984 anunța — alături de *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* de Edvard Grieg și *Simfonia a IV-a în fa minor* de Ceaicovski — *Concertul pentru orchestră de coarde „Ambianțe"* de Sorin Lerescu, interpretat în deschiderea concertului dirijat de Dorin Frandeș, tînăr muzician a cărui personalitate se afirmă din ce în ce mai puternic.

„Ambianțele" lui Sorin Lerescu nu constituie doar un veșmînt sonor, urmărind numai aspectul decorativ, ci un cadru evolutiv, gradat printr-o rarefiere temporală atent elaborată. În prima mișcare, dirijorul a arcuit cu naturalețe trecerea de la textură la împletiri de linii melodice simple — bazate pe un număr restrîns de sunete, în care preponderența intervalului de cvartă răzbate prin polifonia discursului, prin ritmul complementar — marcînd culminația reprizei, ce aduce cu sine clarificarea, limpezirea desfășurării muzicale, precizia delimitării stricte dintre zona texturilor și cea a a atacurilor izocrone. Legată de cea precedentă, dar individualizată, mai ales prin factura improvizatorică a monodiei acompaniate, prin alternanțele de scriitură, partea a doua a evidențiat meleabilitatea ansamblului, ale cărui bogate posibilități expresive și-au găsit un mai larg cîmp de manifestare în finalul lucrării, o sinteză a mijloacelor componistice anterior prezentate.

În seria paginilor concertistice romantice destinate pianului, *Concertul în la minor* de Grieg se înscrie printre acele opusuri în care energia explozivă, noblețea și chiar eroicul se îmbină cu lirismul, de aleasă substanță ; obținerea echilibrului între aceste fațete atît de specifice temperamentului romantic, a coloritului emoțional adecvat, pune întotdeauna probleme solistului. Iosif Ion Prunner a realizat o versiune interpretativă izbutită, în care a parvenit să estompeze acea rigiditate interioară — poate rezultat al accentuării fiecărui detaliu — cu care ne obișnuise. *Simfonia a IV-a în fa minor* de Ceaicovski a oferit atît dirijorului Dorin Frandeș cît și orchestrei ocazia de a-și demonstra încă o dată valoarea ; interpretarea a reliefat mobilitatea expresivă, paleta diversificată de nuanțe, dorința de a construi un edificiu sonor monumental.

A.I.A.

BRAȘOV

Festivalul corurilor de cameră „G. Dima"

La a șasea ediție, Festivalul corurilor de cameră „G. Dima" (desfășurat în 15 și 16 decembrie 1984) sub egida „Un partid avem, și-o vrere", proiectează din nou Brașovul în prim-planul vieții corale românești. Și într-adevăr, nefiind o simplă reuniune ocazională de formații corale de pe un perimetru geografic restrîns, festivalul concentrează deopotrivă atenția tuturor formațiilor de amatori de acest tip din țară și a criticii de specialitate, a radio-ului și televiziunii. Primul element care se impune atenției îl reprezintă calitatea artistică a interpretării multora dintre formațiile prezente la Brașov ; cîteva dintre ele se apropie chiar simțitor de acel ridicat nivel de finisare sonoră carè trebuie să caracterizeze formațiile corale profesioniste. Bineînțeles, calitatea interpretării nu a fost, nu putea să fie omogenă. Pe lîngă corul „Armonia" din Cluj-Napoca, dirijat de Boris Petrovici, formație de voci bărbătești relativ neomogenă, cu unele disonanțe în emiterea vocală precisă, sau pe lîngă corul „Diason" al Casei de cultură a studenților din Brașov, îndrumat de Nicolae Țurcanu, formație bucurîndu-se de entuziasmul și priceperea unui muzician de aleasă calitate însă prea recent alcătuită — în actuala componență, bineînțeles — pentru a emite pretenții justificate la trofeele acordate de organizatorii județeni și de Uniunea Compozitorilor, am ascultat formații de nivel mediu. Printre acestea, menționăm corul „Vox maris" din Constanța, dirijat de Boris Cobasnian, formație cu unele merite însă suferind vizibil la capitolul omogenitate vocală, sau corul casei de cultură din Rîșnov, „Camerata", îndrumat de Wagner Gernot, formație unde sînt de admirat în primul rînd disciplina membrilor alcătuitori, plăcerea și obișnuința de a cînta un repertoriu de un anumit tip, extrapolate interesant, ca mod de frazare, asupra unor lucrări inspirate autentic din folclorul românesc. De asemenea, nu putem trece mai departe fără a sublinia meritele formației „Corala" din Craiova, dirijată de dr. Valentin Cîrlig, formație de dimensiuni mari însă neomogenă ca finisaj al vocilor alcătuitoare ; tot aici, în registrul performanțelor artistice medii se înscriu, după părerea mea, și evoluțiile ansamblului „Ars nova" din Pitești, dirijat de Gheorghe Gomoiu, unde remarcăm sensibilitatea apariției interpretative, a corului „Appassionata" din Bistrița, îndrumat de Francisc Mureșan, cor destul de bine sudat și pus la punct sau a corurilor „Menestreli" din Arad, condus de Doru Șerban (formație aducînd o prezență sensibilă în festival), „Primăvara" din Piatra Neamț, dirijat de Beatrice Ada Chicu (altă prezență distinctă — cor de voci egale femeiești, remarcîndu-se intențiile lăudabile în ceea ce privește frazarea și muzicalitatea, înainte de toate) și „Sînziana" din Pitești, înscriindu-se în același registru al intențiilor mari care mai au însă de acumulat pînă la a ajunge realizare, categoric pozitiv fiind însă faptul că drumul de parcurs este cel în linie dreaptă care continuă distanțele deja străbătute.

Bineînțeles, corul „Camerata infantis" al Filarmonicii „G. Dima" din localitate, cor îndrumat de muzicianul autentic care este Nicolae Bica, iese într-un fel afară din comparație (de altfel, Premiul special al juriului acordat capătă, cred, exact această semnificație). *Cîntecul melcilor și cîntecul iezilor* de G. Dima, *A venit un lup din crîng* de Ioan Danielescu sau *Revedere* de Liviu Borlan s-au bucurat de o interpretare fără cusur. Referindu-ne acum la formațiile care au impresionat prin calitate interpretativă, evoluție, orientare repertorială inteligentă, vom aminti corul Școlii populare de artă din Baia-Mare, „Prietenii muzicii", condus de Ion Săcălean, distingîndu-se, în special, în *Ziua ninge* de G. Dima, *Două cîntece din Maramureș* de Mircea Neagu și *Iarna pe uliță* de Alexandru Pașcanu, printr-o bine pusă la punct relație între intenții și realizări, ansamblu fără care o istorie contemporană a formațiilor corale de amatori nu se poate redacta. Corul „Eufonia" din Rîmnicu-Vîlcea, condus de tînărul Mihai Ștefănescu, ansamblu recent, a produs — să o numim — revelația festivalului ; bineînțeles, există cîteva formații care se situează la cote egale sau superioare în ceea ce privește interpretarea. Prezența însă în festival a unei formații tinere, relativ ne-

experimentate la asemenea cote interpretative nu are voie să treacă nesemnalată și nepremiată — i s-a acordat, pe merit, Trofeul Comitetului județean Brașov al U.T.C. Corurile „Mioriţa" din Reșiţa, dirijat de Doru Morariu și „Astra" din Brașov, condus de Nicolae Bica, s-au înscris printre prezențele de marcă ale festivalului. Semnalăm aici, în primul caz, interpretările sensibile ale pieselor *Ziua ninge* de G. Dima și *România țară dulce* de George Vancu, în al doilea caz versiunile lucrărilor *Izvorul tinereții* de Constantin Catrina, *Iarna pe uliță* de Alexandru Pașcanu și *Colind* de Nicolae Ursu, bine gîndite muzical și remarcabil realizate. Dacă am amintit de realizarea interpretativă, este locul aici să subliniem apăsat evoluția formației „Pontica" a sindicatului învățămînt din Constanța, formație condusă de Sabin Nicolaina la cotele cele mai înalte, după părerea mea, ale festivalului. Tălmăcirile din *Preste deal* de Ion Vidu, *Hai în horă* de G. Dima, *Madrigal pentru pacea copiilor* de Laurențiu Profeta sau *Omagiu lui Brâncuși* de Vasile Timiș se pot oricînd înscrie printre cele de referință ale repertoriului coral românesc.

Nu insistăm aici asupra semnificațiilor în ceea ce privește orientarea repertorială a formațiilor participante. Este suficient dacă afirmăm că, în constanta linie a tradiției corale românești — unde un loc de prim ordin îi revine muzicianului G. Dima — piesele alese, în majoritate, au exploatat valențele de poezie și sensibilitate ale folclorului românesc. De asemenea, este suficient dacă ne referim la ropotele de aplauze răsplătind momentele cele mai reușite ca interpretare și ca muzică pentru a ne convinge de viabilitatea unui gen muzical cu profunde rădăcini în cultura națională, cu profunde rezonanțe în spiritul nostru.

Viorel CREȚU

ORADEA

Un concert reușit

În seara zilei de 10 decembrie 1984, Filarmonica orădeană a susținut, sub bagheta dirijorului Ervin Acél, un concert simfonic avînd în program *Rapsodia din Belinț* de Sabin Drăgoi. *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* de Robert Schumann — solistă pianista Elfrun Gabriel din R.D.G. și *Simfonia a II-a* de P. I. Ceaicovski.

Și astăzi ne mai încîntă un anume „neaoșism" de talent, caracteristic unei etape a creației muzicale culte românești în care remarcăm prospețimea inspirației melodice, simplitatea armonică, frumusețea culorii orchestrale... *Rapsodia din Belinț*, prin calitățile incontestabile poate fi considerată o creație ttpică a genului și perioadei compunerii lucrării, timp în care s-au încercat în schițe, rapsodii și suite cam toți marii (și mai mărunții) noștri compozitori. Timpul cerne și reușitele nu se califică prin gen ci prin *har*: vezi, ca probă *exemplarele* rapsodii enesciene...

Concertul de Schumann a avut în Elfrun Gabriel o interpretă cultivată, aproape *corectă*, aș zice. Cunoscătoare a stilului și a dificultăților lucrării, ea le-a parcurs cu știință dar mai puțin cu inspirație, fantezie și... surprize! Cînd știi la ce să te aștepți de la primele note, chiar într-o sală bine încălzită gîndul îți zboară aiurea (sau, altfel zis, atenția ți se suspendă...).

Surpriza serii ne-a oferit-o însă ultima lucrare, *Simfonia a II-a* de Ceaicovski, o lucrare prea puțin abordată în genere. Rareori o impresie mai puternică de uniformizare prin clasicizare (unii îi spun „autodefinire") decît urmărind ultimele monumente simfonice ceaicovskiene din perspectiva celei de a 2-a simfonii a sa. Un *Marș* plin de *neprevăzut* tematic (cîteva simple torsionări ale unei idei muzicale ce se putea dezvolta și fără probleme — aproape banal, ca în *Patetică*). Un final în care descoperim surprinzător înlănțuiri armonice aduse parcă în ostentativ dezacord cu contextul: care context se va clasa și omologa iremediabil în ulterioarele simfonii. Avem de a face cu „ciudățenii", abandonate la vremea lor, care pot deveni la un moment dat impulsuri hotărîtoare în evoluția muzicii prin ceea ce conțin ca viitor în germen... (sau nu). Exemple avem cu duiumul în istoria acestei arte.

Am asistat la evoluția artistică a unui colectiv echilibrat, achitîndu-se cu reală exigență profesională de sarcini, dintre care cea mai evidentă ne pare calitatea. O calitate a muncii, a talentului și a dăruirii aflate sub o îndrumare sigură: este vorba despre dirijorul Ervin Acél care și cu acest prilej ne-a demonstrat înalta sa competență.

N. B.

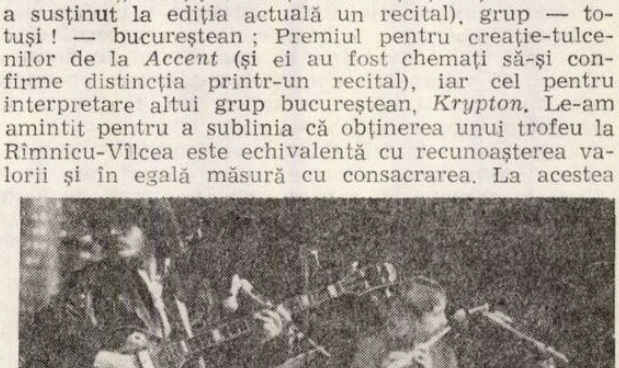
RÎMNICU-VÎLCEA

Pace, tinerețe, rock

În luna noiembrie 1984, la Rîmnicu-Vîlcea, intr-o Sală a sporturilor arhiplină, a avut loc a doua ediție a Festivalului-concurs „Constelații rock '84", avînd ca

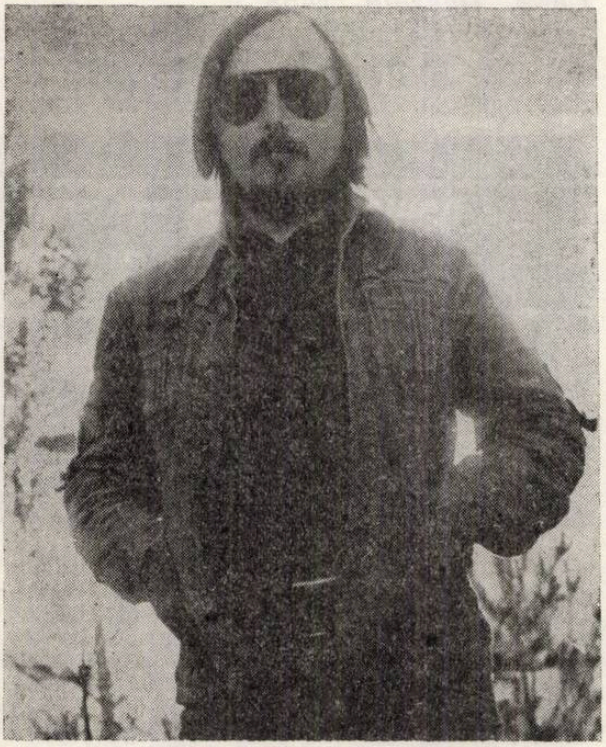
Compozitorul Mircea Florian

generic „Tinerii lumii doresc pacea". O manifestare amplă, tinerească, pusă sub semnul entuziasmului, unica de acest fel din țară (la o asemenea scară), în absența — deocamdată cel puțin — a competițiilor „Club A" (care a marcat patru ediții remarcabile și apoi a dispărut) și de la Costinești (cu o singură, foarte reușită, ediție). La ediția 1983, Marele Premiu revenise, să ne amintim, originalei formații conduse de compozitorul de muzică de film și teatru Mircea Florian, *Florian din Transilvania* (formația sa, alcătuită din „dubași, ceterași, fluierași și alți chitarozi" a susținut la ediția actuală un recital), grup — totuși! — bucureștean; Premiul pentru creație-tulcenilor de la *Accent* (și ei au fost chemați să-și confirme distincția printr-un recital), iar cel pentru interpretare altui grup bucureștean, *Krypton*. Le-am amintit pentru a sublinia că obținerea unui trofeu la Rîmnicu-Vîlcea este echivalentă cu recunoașterea valorii și în egală măsură cu consacrarea. La acestea



Formația „Accent"

au aspirat și cele 13 formații ce au luat parte la concurs, evoluînd în fața unui juriu din care au făcut parte, între alții, Ion Barta (de la Radiodifuziune), Cristian Păunescu (de la A.R.I.A.), Ștefan Cărăpănceanu (de la Electrecord), Mihai Cernea (liderul formației *Sfinx*, „suflet" al festivalului), Florian-Silviu Ursulescu (acesta din urmă în egală măsură prezentator). De această dată, Marele Premiu a revenit (spre deosebire de ediția precedentă) unui grup mai puțin cunoscut, *Gong*, din București, promotor al unei muzici axate pe sonorități noi, actuale, avînd un repertoriu înscris armonios în tematica concursului : „Ceas rotund", „Telefonul", „Sigiliu pentru pîini", „Bune maniere"-două din aceste cîntece pe versurile poetului George Țărnea. Este o formație tînără, înființată în ianuarie 1983 ; a efectuat cîteva mici turnee prin țară, a imprimat la Radioteleviziune, iar în Capitală a concertat la Sala Polivalentă și la



Mihai Cernea („Sfinx")

Teatrul „Ion Creangă". Componența : Tic Petroșel — solist vocal, Florin Nanu — claviaturi, Sorin Sfîrlea — chitară solo, Radu Cartianu — chitară bas, Cristian Șerbănescu — baterie. De ei, cu certitudine, vom mai auzi ! Revenind la manifestare, în ansamblul ei, să notăm că ea a confirmat bunele aprecieri care m-au făcut ca în ianuarie, 1984, la Berlin, să prezint pe larg acest festival rock românesc cu tematică de pace — în fața tuturor participanților la festivalul internațional „Rockul pentru pace" (așa încît poate la ediția a III-a vom avea și invitați de peste hotare, mulți fiind cei care și-au manifestat dorința de a veni la Vîlcea !). Eforturile organizatorilor (Comitetul municipal de cultură și educație socialistă și Palatul Culturii) se cer subliniate apăsat (splendide afișele festivalului !), îndeosebi în condițiile colaborării strînse cu o serie de instituții și factori locali, ce au dat o mînă de ajutor sau au participat la acordarea premiilor : Comitetul județean U.T.C., Consiliul popular municipal, Uniunea județeană a cooperației meșteșugărești, Comitetul județean de luptă pentru pace, Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Consiliul județean al sindicatelor, Teatrul Popular. Mai rar o asemenea convergență a eforturilor organizatorice, o asemeneea armonie, ce inevitabil s-au transferat în planul succesului manifestării. Toate formațiile au venit la Rîmnicu-Vîlcea cu inima deschisă, apreciind șansa de afirmare a talentului, ce le era oferită, ca și oportunitatea și noblețea acestei inițiative unice — cu două regretabile excepții : *Roșu și Negru* (premiul de la Dresda să le fi dăunat într-atît bucureștenilor ? Cum să înțelegem pretențiile lor exagerate ?) și *Hardton*-formație tînără, afirmată pe scena Serbărilor „Scînteii Tineretului", de la care n-au preluat însă și corectitudinea, conduita artistică, disciplina. Important este însă că absența lor n-a deranjat, entuziasmul publicului tînăr, calitatea prestațiilor celorlalte grupări fiind absolut prioritare (este ceea ce ar trebui să-i pună pe gînduri pe cei de la *Roșu și Negru*, formație bună, dar care în atîția ani de activitate — mai bine de 15 ! ! — n-a reușit să imprime nici măcar un album discografic la Electrecord... Ce-ar fi dacă preocupările membrilor formației s-ar îndrepta numai în această direcție ?). La secțiunea *creație*, cele 3 premii au revenit, în ordine, formațiilor *Timpuri Noi* (București), *Logic* (Lugoj), *Medusa* (Medgidia), iar la *interpretare* (este bine că s-a disociat buna interpretare, valoarea instrumentală, de aportul în planul creativității) — *Ethos* (Oradea), *Lotus* (Rîmnicu-Vîlcea), *Efectiv A.D.N.* (Tulcea). Juriul a mai acordat și alte premii : al Tinereții (*Paradox* — Rm. Vîlcea), al Criticii (*Autostop* — Timișoara), al Juriului (*Fundal* — București), recompensînd de asemenea doi instrumentiști : Nell Ciorăscu, de la formația *Lotus* (pentru activitate îndelungată în domeniul rockului) și Emil Laghia, de la *Efectiv A.D.N.* (cel mai tînăr chitarist). În ansamblul manifestării, nivelul

Cvintetul vocal „Luchian"

artistic a fost ridicat, din acest motiv cuvenindu-se citate și prestațiile grupurilor *Ana* (București), *Eolic* (Bacău), *Metamorf* (Timișoara). Alături de *Accent* și *Florian din Transilvania*, de care am amintit, au susținut aplaudate recitaluri grupurile *Compact* (Cluj-Napoca) și bucureștenele *Iris* și *Sfinx*. O notă aparte pentru gestul semnificativ (în contradicție cu atitudinea celor de la *Roșu și Negru*...) al formației noastre rock nr. 1, *Sfinx*, care și-a pus la dispoziția tuturor participanților întreaga aparatură tehnică și de amplificare, precum și echipa tehnică. Bravo *Sfinx* ! Și pentru că în momentul cînd scriu aceste rînduri am în față reușitul disc L. P. al formației, apărut de curînd (al 3-lea album *Sfinx* la Electrecord), aș propune ca la ediția viitoare casa noastră de discuri să „patroneze" un stand cu discuri rock în holul sălii, mai ales că Electrecordul l-a avut în juriu pe redactorul de specialitate și se poate mîndri cu destule producții notabile în ultimii ani. Revenind la competiția vîlceană se impune a observa evantaiul stilistic larg, mergînd de la jazz-rock, oferit de experimentatele formații *Ethos* și *Eolic*, de la „șlagărul pop"-rock comercial (*Medusa*), la rockul în forță (*hard* sau *heavy*) al grupurilor *Lotus*, *Paradox*, *Efectiv A.D.N.*, chiar *Ana* sau *Autostop*. Predominante au fost însă sonoritățile „*new wave*" (noul val), preferate aproape fără excepție de bucureșteni și bănățeni — dintotdeauna în avangarda genului.

Unui public de aceeași factură, tînăr și modern în aspirații, i se adresează și *Gala Artei Tinere*, manifestare-fanion realizată de Ansamblul Artistic al

U.T.C. sub directa îndrumare a Comitetului Central al U.T.C. Este un spectacol excelent structurat, cu certe valențe educative, tocmai de aceea el are loc mai rar, fiind pregătit în cele mai mici detalii. Cele 30 de ediții de pînă acum au fost suficiente pentru a-l impune în rîndul tineretului. Și la ultima ediție, cei mai bine de 6.000 de spectatori ce au umplut pînă la refuz Palatul Sporturilor și Culturii din Capitală au apreciat prezența unor nume de primă mărime ale genurilor pe care le reprezentau, reunite într-un concert amplu și mai ales foarte divers. Timp de mai bine de 4 ore, au fost aplaudați Mircea Baniciu și Nicu Alifantis — valori ale folk-ului, cu piese extrase de pe recentele lor discuri L. P. ; Anda Călugăreanu a realizat un mini-show de muzică și poezie alături de actorul Florian Pittiș ; poetul Dan Verona a susținut momentul de poezie, devenit tradițional ; violonista Cristina Anghelescu a interpretat un *Capriciu* de Paganini, confirmîndu-și numenoasele premii internaționale. Un alt instrumentist virtuoz, și el multi-laureat. Gheorghe Popa (taragot),

Anda Călugăreanu

a condus formația „Comuna Carpaților" într-un recital orchestral de muzică populară veche românească — idee repertorială notabilă. O secvență aparte : „sculptura" corporală în mișcare a expresivului grup coregrafic *„Contemp"*. Muzica ușoară a fost reprezentată de *Cvintetul vocal „Luchian"*, condus de Ioan Luchian Mihalea, iar rock-ul și-a tăiat, în final, partea leului : formația clujeană *„Compact"* (pe cînd un prim L. P. propriu ?), cu efectivul mărit (noul venit, la claviaturi, este Mircea Octavian) a oferit piese proprii mai vechi și mai noi, în bine cunoscuta-i manieră solidă, iar *Roșu și Negru* a prezentat, alături de alte compoziții, secvența de show care i-a adus un premiu, la Dresda (cu participarea celor două componente ale grupului de dans modern „Contemp"). În final, i s-au mai adăugat, la chitară, Florin Ochescu și în fața microfonului, Dida Drăgan (în această formulă au susținut de curînd un turneu prin țară).

Spectacole tinere, public tînăr, aspirații majore — în aceste manifestări ce se înscriu armonios în calendarul nostru muzical de mare varietate.

Octavian URSULESCU

RECENZII

VIOREL COSMA: Exegeze muzicologice

Cartea muzicologului Viorel Cosma — de fapt, un volum de studii apărute sub titlul *Exegeze muzicologice* (Edit. Muzicală, București, 1984) este o incontestabilă reușită editorială care trebuie să figureze atît în rafturile bibliotecilor specialiștilor cît și în cele ale melomanilor pasionați.

Atît în lumea muzicală cît și printre numeroșii iubitori ai acestei arte, numele Viorel Cosma este bine cunoscut. De peste patru decenii, Viorel Cosma informează, comentează viața muzicală românească în cele mai diferite publicații (aproape 3000 de cronici muzicale). De peste trei decenii studiile sale, comunicările științifice, descoperă celor străini de limba și cultura românească bogăția creației noastre muzicale de ieri și de azi. În acest timp, numeroase generații de viitori muzicologi au aflat la cursurile sale „secretele" muncii de cercetare și reconstituire a unor spații albe din istoria noastră muzicală. Astăzi, la cei 60 de ani ai săi, Viorel Cosma simte nevoia bilanțului. Pentru noi, acest bilanț este edificator pentru aprecierea realelor dimensiuni ale muncii sale. Pentru Viorel Cosma, acest bilanț mai înseamnă și reorganizarea datelor — ne referim mai cu seamă la cele istorice — pentru o delimitare și mai riguroasă a unor căi pe care viitoarele cercetări trebuie să se îndrepte. Prin acest volum — așa cum o arată și *motto*-ul enescian „Consultă mai multe istorii... Compară și trage concluzii... „— Viorel Cosma își supune definitiv munca aprecierii, implicit comparației, propunînd la fiecare pas completări posibile, noi surse de date ce pot fi exploatate, totul pentru completarea viziunii contemporane asupra trecutului muzical românesc. Căci Viorel Cosma nu consideră nimic drept încheiat. Muzicologul este cel care a făcut cîndva, primii pași pe drumuri neumblate. Inițiativa cercetării, la noi, a arheologiei muzicale îi aparține. Iar rezultatele la care s-a ajuns astăzi au demonstrat justețea orientării sale. Dintre numeroasele scrieri dedicate arheologiei muzicale volumul *Exegeze muzicologice* cuprinde *Mărturii arheologice asupra vieții muzicale pe teritoriul românesc* și *Mențiuni istorice românești privitoare la interpretare în muzica bizantină* (sec. XIV—XVIII), acest al doilea studiu prezentat și la Brno în anul 1967.

O imensă muncă de căutare, de cercetare, de scormonire a arhivelor a dus, în final, la cumularea unor date de maximă importanță cuprinse în *Exegeze*, în studii ca *Alba Iulia — un centru de înfloritoare cultură muzicală renascentistă*, *Glasul dezmoșteniților — prima colecție de cîntece socialiste apărută în țara noastră (1893)*, *Imnurile unității naționale (1918)*. *File din istoria Conservatorului de muzică din Iași (1860—1960)*, *Imnul românesc* — studiu monografic.

Pe tot parcursul activității sale de cercetare, muzicologul Viorel Cosma a fost dominat de pasiunea pentru *documentul inedit*, cu care au fost reconstituite întinse perioade de timp și reconsiderate principalele lor repere. *Școala venețiană (sec. XVI) în cultura muzicală din Țările Române* sau *Cultura muzicală românească în epoca Renașterii* ca și *Documente muzicale ieșene în arhive străine*, *Ecoul fondării Filarmonicii din Iași (1869)* sau *Un veac de la apariția primei noastre lucrări originale de Istoria muzicei (1872—1972)* sînt pagini ce oferă lectorului surpriza unor informații uneori... fantastice. Tot pe baza unor documente inedite au fost alcătuite și studiile *Un marș revoluționar inedit din 1848*, *Știri și documente noi despre muzica românească în perioada Unirii Țărilor Române (1859)*, *O perioadă de inițiative artistice (1859—1865)*, *Pe marginea unor documente inedite* și *De la Hora Unirii la Hora Griviței* — *Contribuții inedite asupra cîntecului patriotic (1859—1877)*. Autorul, argumentînd cu date riguros

științifice, nu ezită în a corecta chiar greșeli ale cercetărilor de pînă acum cum ar fi paternitatea melodiei Horei Unirii care „...publicată de I.A. Wachmann în colecția *Au bord du Danube* are origine populară lăutărească, *nu* aparține unui creator profesionist al epocii, în speță lui A. Flechtenmacher, cum s-a susținut în trecut!" (p. 142) sau observațiile privind disputa muzicologică din jurul celebrului *Codex Caioni* (studiul *Valorificarea patrimoniului muzical național*).

Un loc aparte în volum îl ocupă studiul dedicat muzicianului Dimitrie Cantemir, în care Viorel Cosma semnalează — dînd bibliografia paginată — pentru prima oară referiri muzicale în toate lucrările ilustrului om de cultură și nu numai în *Descriptio Moldaviae*, așa cum s-a crezut pînă acum.

Majoritatea studiilor amintite au fost incluse într-o primă și consistentă secțiune a volumului sub titlul *Izvoare, mărturii și documente seculare*. Un al doilea subtitlu — *Pe firul istoriei* — mai unește cîteva *File din cronica muzicală a Bucureștilor de odinioară (500 de ani de atestare documentară a capitalei)* publicat în limba franceză și destinat informației de dincolo de hotarele țării, *File din viața de concert* (1821—1900), *Recitaluri și concerte camerale*, *File din istoria baletului autohton* (1786—1953) *și File din istoria operetei naționale* (1858—1950) pentru ca ultima parte a cărții, *Tradiție și actualitate*, să încheie arcul peste timp dînd întregului un caracter unitar. Un bogat material iconografic aduce în fața cititorilor imagini, de multe ori inedite și ele.

Răsfoind volumul *Exegeze muzicologice*, melomanul este impresionat în egală măsură, atît de cantitatea cît și de calitatea datelor. Muzicologul profesionist, în schimb, găsește aici nenumărate sugestii pentru direcționarea cercetării viitoare. Aproape fiecare studiu indică o problemă, o întrebare ce nu a primit încă răspuns. Uneori, printre rînduri, se poate simți chiar nemulțumirea autorului care s-ar fi vrut pînă acum — unele studii sînt datate 1960—1970 — continuat, întregit. În *Mărturisirile* ce înlocuiesc o introducere, Viorel Cosma își numește volumul o „...reeditare a unor cercetări din trecut *insuficient valorificate* de către tinerii muzicologi în lucrări istoriografice contemporane!" (p. 7, s.n.) Volumul *Exegeze muzicologice* este deci un punct final conturînd — împreună cu volumele ce-i vor urma — dimensiunile și valoarea muncii de patru decenii a autorului. Dar aceleași *Exegeze* sînt o valoroasă sursă de sugestii de cercetare prin care muzicologia viitoare va putea contribui consistent la completarea imaginii vieții muzicale românești din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi.

Cristina SÎRBU

CORNELIU DAN GEORGESCU:
Jocul popular românesc

Mult așteptata *Colecție națională de folclor* s-a îmbogățit cu o remarcabilă monografie, privind *Jocul popular românesc* de Corneliu Dan Georgescu (București, Edit. muzicală, 1984, 647 p). Este, indiscutabil, una din cărțile fundamentale ale muzicologiei contemporane și totodată, sinteza cea mai concludentă asupra tipologiei muzicale a melodiilor instrumentale de joc din folclorul românesc. Dacă viitoarele exegeze ale specialiștilor noștri vor continua cu asemenea volume pînă la epuizarea formelor și genurilor melosului românesc, atunci vom putea socoti *Colecția națională de folclor* o operă grandioasă, de nivel științific universal.

Structurată în două secțiuni ample (*Studiu introductiv*, cu bibliografie și notă explicativă, apoi *Corpus de melodii instrumentale de joc*, cu index alfabetic al titlurilor melodiilor), lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu adaugă la sfîrșit un util *rezumat* în limba engleză. Cele 600 de piese muzicale, selectate din fondul de 30.000 de melodii de joc ale *Institutului de cercetări etnologice și dialectologice* din București, reprezintă o comoară spirituală seculară, elocventă pentru varietatea, originalitatea, bogăția și unitatea celui mai spectaculos subgen al folclorului nostru.

Exigența științifică merge paralel cu prudența cercetării, Corneliu Dan Georgescu evitînd orice afirmație fără acoperire certă în documentul sonor. De aici, un ton sobru, rezervat, un stil de exprimare lapidar, concis. Studiul introductiv abuzează de citate, extrase din exegezele istoricilor și folcloriștilor români și străini, autorul stăpînind cu autoritate bibliografia acestei teme atît de vaste. În problemele controversate, nu își asumă totdeauna riscurile concluziilor personale, preferînd să reproducă lungi pasaje contradictorii. Direct sau indirect, Corneliu Dan Georgescu afișează unele rezerve, dar evită răspunsul așteptat de cititor. „Diferiți autori români — constată malițios autorul despre ipotezele emise de G. Breazul, Ov. Bârlea, Gh. Ciobanu, O. L. Cosma Chr. Ghenea, R. Ghircoiașiu, de pildă — își asumă greaua răspundere, în lipsa oricărui document muzical propriu-zis (dacă exceptăm cîteva interpretări îndrăznețe ale unor notații) a investigării epicii daco-romane, pe baza comentării unor date scrise ce oferă, în general, în cel mai bun caz, informații globale asupra obiceiurilor unei mari grupe etnice ce cuprinde și populația geto-dacă" (p. 10). Alteori, constată „similitudini stranii între fenomene despărțite de două milenii" care i-au condus pe G. Breazul și Chr. Ghenea de pildă, la „emiterea unor afirmații riscante". În sfîrșit, problema originei folclorului românesc nu se limpezește nici în cele două ample volume *Musica daco-romana* de Vasile Tomescu, întrucît „informațiile referitoare la dansuri au în vedere exclusiv planul coreic al acestora și nu muzica de dans" (p. 11). Care sînt, atunci, concluziile lui Corneliu Dan Georgescu privitoare la cercetarea muzicii de joc românești? Exact aceleași, cu ale autorilor citați! Pînă în sec. XVII „nu se poate oferi o imagine fundamentată științific"; dacă între sec. XVII—XIX notațiile au fost modificate în consecință, abia în a doua jumătate a sec. XIX s-a ajuns „la o creștere treptată a fidelității". În ultimele decenii ale sec. XX, muzica de joc — constată Corneliu Dan Georgescu — nu s-a bucurat de o cercetare sistematică la nivel național.

În această parte introductivă a studiului se fac simțite nu numai oscilații și nesiguranțe ale documentării istoriografice (*Codex Caioni* nu s-a „redactat între 1562—1671"; studiul lui Nicolae Filimon nu se intitulează *Lăutarii și compozițiile lor*; cele două „mari arhive înființate în anii 1928—1929 de către G. Breazul și C. Brăiloiu" s-au fondat — în realitate — în 1927 și 1928), ci și preluări de afirmații muzicologice eronate (de pildă, la p. 82 se datează biografia lui Barbu Lăutaru între 1785?—1838?, ori se știe precis, că celebrul rapsod moldovean trăia încă în 1847, cînd s-a întîlnit cu Franz Liszt!).

Dacă considerațiile istorice ale lui Corneliu Dan Georgescu alunecă mai mult pe formulările altora, în schimb, cînd se trece la analiza materialului notat și transcris, autorul desfășoară o demonstrație captivantă de virtuozitate în interpretarea melodiilor de joc românesc. Din numeroasele și ineditele sale concluzii, se desprind cîteva idei extrem de prețioase, privind originalitatea, diversitatea, vitalitatea etc. melosului acestui „subgen (sau specie)" a folclorului. Muzica de joc își datorează particularitățile structurale și funcționale — remarcă exact Corneliu Dan Georgescu — complexului sincretic de joc popular, din care face parte și din care și-a extras trăsăturile funcționale ce i-au definit structura proprie. Melodiile de joc nu pot fi tratate individual, întrucît noțiunile de tip, subtip, variantă, avînd accepțiuni proprii, solicită o viziune statistică asupra materialului, în vederea stabilirii nucleelor, modelelor, grupelor tipologice. Încercarea cercetătorului Corneliu Dan Georgescu de a stabili „modelele clasificaționale" ni se pare excepțională, autorului revenindu-i meritul

de a fi stabilit termeni noi, structuri ritmice inedite, clasificări, codificări proprii. Analiza pur lingvistică a titlurilor relevă imaginaţia poporului român, de o fantezie cuceritoare, uneori împinsă pînă la inexplicabil, dar cu precizarea că numai titlul unui joc „nu poate oferi o informaţie stabilă, concludentă" !. Interesantă ni se prezintă concluzia : melodiile instrumentale de joc pot fi considerate o „structură modulară" în două planuri relativ distincte, primul reprezentînd o schemă logică a modulilor, iar al doilea, principalele modele de asamblare concretă. Îndrăzneaţă şi contradictorie în acelaşi timp, ni se pare ideea, că „muzica populară de dans pare să nu fi cunoscut schimbări radicale în aceste ultime 3—4 secole !" (p. 83). Este vorba — precizează Corneliu Dan Georgescu — de „o interacţiune între un anumit tip de melodică de factură sau provenienţă cultă, de largă circulaţie şi melodica specifică jocurilor", interacţiune care azi a rămas aceeaşi „ca acum patru secole". Autorul semnalează, apoi, un „proces de simplificare a multitudinii soluţiilor, de reducere la cîteva tipare stabile, relativ mai simple, cu putere de circulaţie şi asimilare superioare" ce se petrece sub ochii noştri. Cele 43 de combinaţii instrumentale, practicate de-a lungul timpului în melosul de joc românesc, constituie o pledoarie elocventă pentru muzicalitatea şi inventivitatea geniului nostru popular, dar totodată şi un argument decisiv asupra înnoirilor permanente în folclorul contemporan. Nu lipseşte din analiza autorului nici paralela între tipologia coregrafică şi cea muzicală.

Există aşadar în studiul introductiv al melodiilor instrumentale de joc o rară bogăţie de idei ce vor continua să genereze nu numai concluzii şi discuţii între specialişti, ci, mai ales, viitoare investigaţii. Fiindcă un merit esenţial al excursului ştiinţific întreprins de C. D. Georgescu rămîne deschiderea largă spre o multitudine de aspecte ale acestui „subgen (specie)" a folclorului românesc.

Materialul muzical propriu-zis (600 piese) oferă pe lîngă datele bibliografice necesare oricărui studiu comparativ pentru cercetători (informator, vîrstă, instrument, culegător, dată, transcriitor, nr. benzii, discului sau fonogramei) şi o imensă sursă de inspiraţie pentru compozitori.

Monografia *Jocul popular românesc* de C. D. Georgescu se înscrie printre marile realizări ale etnomuzicologiei noastre, asigurînd *Colecţiei naţionale de folclor* atributele esenţiale lucrărilor monumentale necesare pătrunderii acesteia pe circuitul valorilor universale.

Viorel COSMA

CRONICA DISCULUI (III)

Dacă ar fi să întocmim un clasament al înregistrărilor inscrise în repertoriul de discuri Electrecord pe trimestrele III şi IV 1983, primul loc ar reveni, incontestabil, seriei de L. P.-uri semnate de dirijorul Marin Constantin şi corul „Madrigal", reunite sub un generic cît se poate de semnificativ : „Arta dirijorului coral". Primul loc, desigur, după criterii axiologice. Dar şi datorită unui inedit fulminant, al unui sui-generis funciar. Să deţii supremaţia într-un domeniu atît de delicat prin complexitatea lui şi atît de relativ prin imposibilitatea unei riguroase cuantificări — cum este dirijatul coral — constituie, bineînţeles, un justificat motiv de satisfacţie profesională. Să acoperi un loc, cu desăvîrşire viran — căci din cîte ştim, demersul discografic al „Madrigalului" reprezintă în lumea muzicală un act de pionierat —, înseamnă mai presus de orice săvîrşirea unui fapt de cultură, conotativ patriotic. Marin Constantin demonstrează că deţine „patentul" desăvîrşirii construcţiei unui ansamblu coral. Chiar aşa se şi intitulează primele două discuri ale ciclului : *Patentul „Madrigal" în construcţia corală* (ST-EXE 02265/02266) ; le urmează : *Valenţele spirituale şi arta interpretării* (ST-EXE 02268), *Stil în interpretarea corală* (ST-EXE 02268), *Problematica Renaşterii europene* — şcolile franco-flamandă, italiană, franceză, engleză, germană — (ST-EXE 02269/02270), *Patriotismul românesc străvechi* — melosul popular, cîntecul bizantin şi cel renascentist, surse ale acestui patriotism — (ST-EXE 02271), *Specificul culturii muzicale autohtone şi modernismul românesc* (ST-EXE 02272), *Gîndire şi limbaj în arta contemporană* (ST-EXE 02273) şi *Precepte privind formantica actului dirijoral* (ST-EXE 02274). Fie şi numai prin această serie de 10 discuri şi Electrecordul îşi onorează misiunea sa de propagare a culturii muzicale româneşti. O misiune pe care casa noastră de discuri şi-o suplimentează adeseori. Şi nu numai atît. Uneori, pe şanţurile discurilor purtînd marca Electrecord sînt gravate muzici aparţinînd altor spaţii culturale. Este cazul discului ST-ECE 02252 care conţine creaţii pentru pian — revendicative în spirit folclorului, fie prin recursul la citat, fie prin prelucrări în manieră academică — semnate de compozitori chinezi contemporani : He Lu-ding — *Cinci piese pentru pian*, Wang Jian-Chong — *Cinci cîntece din provincia Yunnan* şi Di Lian Hwa, Ding Shan-de — *Variaţiuni pe o temă populară chinezească* şi *Trei Preludii, op. 3*, Zhu Jian-er *Suită pentru pian*. Solistul acestui L. P. — Li Mingqiang — este un statornic colaborator al casei noastre de discuri. O colaborare din care s-a născut şi un disc cu muzică de Chopin — *Polonezele op. 40, nr. 1 şi 2* şi *op. 26, nr. 1 şi 2* şi *Balada nr. 1, op. 23*, favorabilă etalării propensiunii pentru o cromatică bogată manifestată de pianistul chinez. Vrînd parcă să ne convingă că în perioada respectivă interpreţii au fost cei răsfăţaţi, Electrecordul a mai editat două discuri avîndu-i ca protagonişti pe Ion Ivan Roncea în *Concertul pentru harpă şi orchestră* de François Boieldieu şi în *Concertul pentru flaut, harpă şi orchestră* K. v. 299 de Mozart — la flaut Gavril Costea — (ST-ECE 02249) şi pe Corneliu Rădulescu şi Suzana Szöreny în integrala lucrărilor pentru pian la patru mîini de Beethoven (ST-ECE 02250). Acestora li se adaugă alte trei discuri în care protagoniste sînt, de data aceasta, orchestrele simfonice din Timişoara, dirijor Remus Georgescu, — în *Simfonia nr. 4* de Schumann —(ST-ECE 02253), din Cluj-Napoca, dirijor Cristian Mandeal — în *Simfonia nr. 4* „Romantica" de Bruckner — (ST-ECE 02254/02255) şi din Arad, dirijor Alexandru Hobai — în cîteva „hituri" simfonice cum sînt, de pildă, *Invitaţie la vals* de Weber sau *Carnavalul* de Dvořák — (ST-ECE 02256). Nici creaţia muzicală românească nu a fost vitregită. Mai ales sub aspect cantitativ. Este meritorie consecvenţa cu care Electrecordul vine în întîmpinarea realizărilor componistice consacrate ori de ultimă oră prin editarea de discuri colective sau prin acele profiluri de compozitori aşa cum au fost, bunăoară, cele dedicate lui Liviu Ionescu (ST-ECE 02242), Ion Dumitrescu (ST-ECE 02243), Mircea Chiriac (ST-ECE 02244) şi Theodor Drăgulescu (ST-ECE 02245). Remarcabilă ni se pare poziţia casei noastre de discuri favorabilă recuperării unor lucrări enesciene neterminate — *Suite Châteleine* şi *Voix de la nature*, de exemplu (disc ST-ECE 02240). Poate fi considerată o asemenea întreprindere drept un eveniment cultural ? Cu siguranţă că da. În primul rînd pentru că aceste creaţii aparţin patrimoniului nostru spiritual. În al doilea rînd pentru că ele pot lumina unele aspecte ale moştenirii enesciene. Şi nu în ultimul rînd datorită calităţii deosebite a interpretării, aşa cum s-a întîmplat în cazul orchestrei simfonice a Filarmonicii „Banatul" din Timişoara, dirijor Remus Georgescu. Dacă mai adăugăm editarea integrală a operei *Boema* de Puccini — înregistrare ce a beneficiat de aportul unor personalităţi marcante ale scenei noastre lirice —, avem imaginea de ansamblu a unei producţii bogate şi diverse în cadrul căreia valorile se decantează independent de voinţa noastră.

Liviu DĂNCEANU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Lucrare *„Signalis"* (Dionysies V), de Șerban Nichifor, pentru cvintet de alămuri și bandă magnetică a fost interpretată de New Mexico Brass Quintet (Jeffrey Piper și Catherine Leach — trompete, Herbert Winslow — corn, Karl Hinterbichler — trombon și David Porter — tuba) în festivalele de muzică contemporană organizate în S.U.A. de către Northern City of New Mexico ("Keller Hal Series"), Colorado Council in the Arts and Humanities, Manhattan School of Music (New York) și Fort Lewis College ("Animas Chamber Players"). *Carols* (Dionysies II) pentru trombon și percuție de același compozitor a fost distinsă (în anul 1983) cu mențiune la Concursul de compoziție organizat de Percussive Arts Society din Urbana (S.U.A.). Ea a fost ulterior prezentată de Martin Kluger (percuție) și Rebecca Bower (trombon) în concertele susținute la University of Connecticut, Hartt School of Music și Westfield State College. Totodată lucrarea sa *"Tango for Yvar"* pentru pian a fost inclusă în Colecția Internațională de Tangouri editată de Quadrivium Music Press din New York (S.U.A.) în 1984.

★

Pianista Inna Oncescu a obținut în luna octombrie 1984 premiul al II-lea la concursul internațional de pian și canto „V. Bellini" de la Caltanissetta — Italia. S-au prezentat 35 de candidați din China, Franța, Italia, Japonia, Argentina, S.U.A., R.F.G. etc. Din juriu au făcut parte Claudio Abbado — Italia, Mario Monreal — Spania, Alfredo Speranza — Portugalia și alte importante personalități ale vieții muzicale internaționale.

★

Sonata pentru violoncel solo de Doina Nemțeanu-Rotaru a fost interpretată la Londra la 15 noiembrie 1984 de către violoncelistul Alan Brett în cadrul unui concert cameral care a mai cuprins lucrări de Bach și Britten.

Rep.

ECOURI

Opiniile exprimate în presa de specialitate despre Cursurile de vară de la Darmstadt (ultima ediție) sînt împărțite. „Audiție-marathon", exclamă Brigitta Mazanec în revista vest-germană *Musica*, sub titlul „Tonalitate contra Informal". Pluralismul componistic (de la tonalitate la totala lipsă a structurii), către care s-a tins o nemulțumește ; discuțiile i s-au părut lipsite de originalitate ; încercarea de apropiere între muzica ocidentală și cea orientală, încercare abia inițiată, a fost criticată de tinerii compozitori... Lipsa reprezentării feminine, pe care o afirmă ca totală (!?) îi apare ca un simptom pozitiv — compozitoarele nu aderă, subliniază ea, la caracteristicile „masculine" ale tendințelor noi : „lipsă de căldură, de omenie... amorf... Tehnicizarea și tehnologia înlocuiesc forțele spirituale" (...)

Comentatoarea pune cu insistență problema receptării. Există interesul de a se capta o audiență cît mai largă. În această direcție i s-a părut foarte interesant și pentru un public nespecializat *Cvartetul de coarde N°. 2* al lui Morton Feldman — cvartet capabil să ajute la formarea receptivității față de muzica nouă. Pe durata a 4 ore (prescurtate din 5 cîte are piesa în concepția autorului) muzica, de foarte slabă intensitate, a cvartetului are un impact special asupra ascultătorilor, dezvoltînd, după părerea Brigittei Mazanec, o filosofie sui-generis a comunicării, o vastă metaforă a însingurării. Dar, observă ea, dacă respectivele fraze muzicale ar fi emise la o intensitate normală s-ar observa că sînt cu totul banale. Accesibilă i se pare și *Cadența pe cîmpia nopții* de americanul Terry Riley — conglomerat de tonuri orientale și armonii în stil minimal, după cum o definește comentatoarea. În schimb *Treizeci de piese pentru cvartet de coarde*, ale lui John Cage, îi par mai dificile. Este vorba, precizează ea, despre niște secvențe interșanjabile. cu durate de ordinul secundelor, concepute după principiul hazardului. Dar, adaugă severa comentatoare, „nu este propriu naturii omenești să copieze hazardul".

Pentru revigorarea Cursurilor de la Darmstadt, B. Mazanec se raliază opiniei conform căreia ar fi bine să se revină la obiceiul începuturilor de a se aduce personalități muzicale recunoscute — la care să se adauge și reprezentanți ai altor domenii de creație : filosofi, artiști, critici de diverse specialități.

În schimb parizianul *Le Monde de la Musique* publică o generoasă și antrenantă prezentare a celor mai proeminente manifestări de la Darmstadt sub semnătura lui Harry Halbreich. Iată care sînt evenimentele în opinia acestui specialist : în primul rînd *Seiltanz*, compus în 1982 de compozitorul vest-german Hans-Joachim Hespos (n. 1938) — compozitor neagreat oficialmente din pricina forței sale protestatare și a nonconformismului artistic ; free jazz și Varèse, consideră H. Halbreich, stau la baza muzicii „violente, viscerale, contestatare" a compozitorului care a declarat război „pietrificării acestei lumi amenințate cu dispariția", după propriile-i cuvinte. *Seiltanz* este o piesă de teatru instrumental pentru 6 suflători, un contrabas și doi mimi. Este reprezentată o simbolică naștere a conștiinței (de sine) și renaștere prin sunet, sfîrșind în nesiguranță și exaltantă nădejde, după interpretarea entuziastă a lui H. Halbreich. El apreciază totodată ca foarte interesantă nesfîrșita surdină de 4 ore a *Cvartetului de coarde* aparținînd americanului Morton Feldman : structuri simili-biologice în timp real — și nu în racursi artistic. Deosebit i s-a mai părut *Bild*, muzica violentă și colorată a germanului Wolfgang Rihm la filmul lui Bunuel „Cîinele Andaluz" și un cvartet la fel de pasionat al aceluiași autor „neotonal, evoluînd spre expresionism" : *Ohne Titel*. I-a remarcat pe Roger Redgate (n. 1958), compozitor britanic plin de lirism în *Quatuorul* prezentat la Darmstadt. *Pyong-Kyong* este o piesă de bravură pentru pian și percuție, „fără o notă în plus", scrie H. Halbreich, care o apreciază pe autoare, Younghi Pagh-Paan ca pe una din cele mai importante compozitoare din lume la ora actuală.

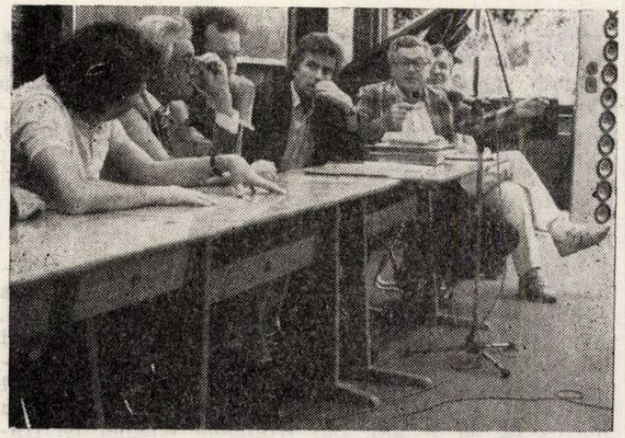
Muzica americanilor, în schimb, interpretată dealtfel ireproșabil de cvartetul Kronos din San Francisco, nu a fost tocmai pe placul criticului francez, care se exprimă categoric : „am avut impresia unei civilizații de acum separată de a noastră printr-o cu totul altă scară de valori". Nici „implacabil tonala" *Cadenza on the Night Plain* de Terry Riley, nici *Thirty Pieces* („incoerente și greoaie") de John Cage nu l-au convins.

Apoi, i-a fost trezită indignarea în fața unor manifestări audio-vizuale care, sub pretextul „improvizației liber creatoare", au produs niște „insanități grotești, pretențioase și infantile" Autori : Alvin Curran, american stabilit la Roma și germanul Stephan Wunderlich, „Iată pericolul unei prea mari îngăduințe : pe banii și timpul respectiv, ar fi trebut să se manifeste niște talente autentice".

În ultima zi a manifestărilor de la Darmstadt, precizează Harry Halbreich, violoncelistul Alan Brett a interpretat *Driftglass/Threshold* de britanicul Chris Dench (n. 1953), un compozitor dintre cei mai „pasionanți și dificili".

Iar în seara de închidere s-a interpretat și *Oratio II* de Călin Ioachimescu (n. 1949), unul dintre cei 3 compozitori premiați. Iată cum comentează Harry Halbreich, bun cunoscător al fenomenului muzical românesc, piesa tînărului compozitor : „Oratio II este una dintre acele muzici însorite și foarte apropiate de natură, pe baza unor elemente folclorice sublimate și transformate, care i-au situat pe urmașii contemporani ai lui Enescu în primul eșalon de pionieri ai unei noi consonanțe, lărgite la dimensiunile întregului spectru". Formația interpreților a fost dirijată „viu și cu multă precizie" de tînărul Aldo Brizzi.

În același concert, Harry Halbreich menționează ca foarte reușite piesele *Tour*, pentru vioară și pian, de olandezul Joël Bons (n. 1952), *Figure* de compozitorul italian Alessandro Melchiore (n. 1951), *Canto sulla Lontananza* de Aldo Brizzi în interpretarea violistului Ștefan Gheorghiu ; *Il Giardino delle Esperidi* de Mario Garuti într-o strălucită interpretare a lui Irvine Arditti. În sfîrșit, o dublă surpriză, o „spectaculoasă peisă pentru flaut", *Metaphor*, de israelianul Gabriel Iranyi (n. 1946) în interpretarea unei soliste de excepție : Françoise Céline Nessi, din școala lui Pier-



De la stînga la dreapta : H. Halbreich, C. Dalhaus, W. Rihm, J. Fritsch, A. Vieru, A. Pino

re-Yves Artaud. Festivalul s-a încheiat cu o „inalterabil tînără" piesă a lui Edgar Varèse, *Ionisation*.

Citățm și din remarcile făcute de Harry Halbreich pe marginea participării compozitorilor români la Cursurile de vară de la Darmstadt, 1984 : „Mai inegală (decît grupurile britanic și italian), participarea românilor a dovedit extraordinara originalitate a unei școli reprezentate la Darmstadt... de la veteranul Anatol Vieru la laureatul Kranichstein din anul acesta, Călin Ioachimescu." În ce privește Congresul pe tema *tonalității* organizat de directorul cursurilor Friedrich Hommel, la care a participat și Anatol Vieru, Harry Halbreich comentează : „într-o comunicare ce a fost un model de elevație spirituală, de toleranță și de cultură, Anatol Vieru a evidențiat existența alternativei modale, atît de fertilă în țara sa. Este regretabil că Vieru care ar fi meritat prin opera lui de compozitor o notorietate internațională (egală cu a lui Lutoslawski, de exemplu), nu a fost prezentat la Darmstadt decît în calitate de muzicolog, și nu de creator."

Ioana IERONIM

NOTE

În 1981 a luat ființă, în Olanda, Fundația A. A. Bredius, cu scopul susținerii în primul rînd a cercetărilor de muzică bizantină, dar și a altor discipline. Astfel, A. A. Bredius se mai gîndea la cercetări în domeniul teologiei, al imnografiei etc., a muzicii gregoriene, a raportului acestora cu muzica bizantină și chiar a acestora două cu folclorul.

Prin desfășurarea activității Fundației, fondatorul dorea ca prin organizarea de conferințe, simpozioane, concerte și alte prilejuri să se promoveze înțelegerea mutuală dintre specialiștii din Orient și din Occident, și chiar cu cei din alte părți în care mai supraviețuiește încă ritul de origine bizantină, să impulsioneze studiile cultural-istorice și să se inventarieze manuscrisele muzicale ale bisericilor orientale adică : bizantină, slavonă, română, georgiană și siriană ortodoxă, ca și a bisericilor monofizită, nestoriană ca și a altor grupuri religioase, să se înlesnească unor tineri, prin acordarea de burse și prin punerea la dispoziție a bibliotecii, cercetările în domeniul culturii muzicale bizantine și a altor discipline prevăzute în regulamentul de funcționare.

Fundația posedă o bibliotecă foarte bine dotată cu tot felul de publicații mai vechi și mai noi.

A. A. Bredius a murit în iulie 1982, deci nu a putut asista nici măcar la deschiderea oficială a Fundației sale. În prezent, Fundația este condusă de un Comitet administrativ, alcătuit numai din olandezi, și un Comitet științific consultativ, alcătuit din bizantiniști muzicali cunoscuți : un danez, un R. F. G-ist, un austriac, doi greci și semnatarul acestor rînduri.

Prima ședință comună a celor două organisme de conducere a avut loc la Hernen, (Olanda) în zilele de 27 și 28 octombrie trecut. Cu acest prilej au fost fixate liniile generale de desfășurare a activității Fundației în viitor. Pentru început s-a hotărît invitarea a doi tineri care să meargă la Hernen pentru studiu. S-a sugerat, în timpul discuțiilor, ca unul dintre aceștia să fie din R. S. România. S-a mai hotărît ca în octombrie viitor să se țină un simpozion, în care să se dezbată problema ritmului melodiilor bizantine. Pentru aceasta, se va porni de la trei cîntări transmise de fiecare dintre cei șase membri bizantiniști.

Ca orice început, lucrurile pornesc mai greu. Există însă toate condițiile ca activitatea Fundației să se desfășoare tot mai bine, cu rezultate indiscutabile, în folosul dezvoltării muzicologiei bizantine, a altor discipline, ca și a apropierii dintre oameni.

Gheorghe CIOBANU

Festivalul internațional de muzică "Festa musica pro" (desfășurat între 3—31 iulie, la Assisi) se detașează de alte manifestări de acest gen printr-o serie de inițiative inedite. În fiecare an, de pildă, festivalul își polarizează manifestările în jurul unei teme unice. Consacrat în edițiile trecute centenarelor : Haydn, Kodaly, Bartok, Telemann sau Brahms, în acest an, festivalul s-a dedicat unei teme general umane, mai precis „reflectării sentimentului de dragoste în muzica europeană, începînd cu evul mediu, pînă în zilele noastre". „Justificarea acestei opțiuni tematice trebuie căutată — după cum declară directorul festivalului Giuseppe Juhar — în multiplele energii declanșate de acest sentiment pe care muzica le sublimează, transformîndu-le într-un imens instrument de comunicare între oameni". Au răspuns acestui deziderat (prin partituri consacrate genului de Bach, Beethoven, Haydn, Chopin, Schumann, Mozart etc.), interpreți de faimă internațională ca : György Sandor, Ștefan Askenase, Paolo Bordoni, Alexander

Lonquich, Wanda Wilkomirska, Barry Tuckwell, Maxence Larrieu, Alfred Prinz, Ulrich Koch. etc. O parte dintre acești solişti au fost secondați de orchestra simfonică *MAV* din Budapesta, care a evoluat sub bagheta iluştrilor diirjori Carlo Zecchi, Massimo Pradella şi Kurt Redel.

Concertele s-au desfăşurat în spații urbanistice cu virtuți scenografice, aşa cum sînt toate piațetele, parcurile sau impunătoarele catedrale ce dăinuie de aproape un mileniu în Assisi. Într-un asemenea spațiu pitoresc a avut loc „sărbătoarea medievală", oficiată de formația conservatorului din Praga *Camerata nuova*, cu madrigaliști, instrumente vechi, mimi şi dansatori în costume de epocă.

În intenția de-a cuprinde o gamă cît mai variată a modalităților de expresie inspirate de „temă", compania de balet modern Tanztheater din Zürich, printr-un colaj din operele lui Monteverdi (în special din „Lupta dintre Tancredi şi Clorinda") a sugerat acțiunea nefastă pe care războiul o poate avea asupra dragostei. O altă formă a constrîngerii acestui sentiment a fost ilustrată de compania de balet clasic a Operei lirice din Cracovia, prin *Povestea eliberării dragostei din sclavie*, pe muzică de Delibes, Prokofiev, Wagner, Ceaikovski, Debussy, Schönberg, Gluck, Pawlowski şi Şcedrin.

Cum era şi firesc, din panoramicul sărbătorii muzicale, nu putea lipsi creația populară pentru care dragostea constituie un filon nesecat de inspirație. "I cantori di Assisi", corul din Pécs ca şi formația de dansuri populare din R. P. Ungară au dezvăluit deci spectatorilor măiestria cu care cîntul şi dansul popular au preamărit acest seniment.

Un loc aparte a fost rezervat în festival tinerilor interpreți şi compozitori. Dintre lucrările lui Antonio D'Anto şi Luca Salvadori, prezentate în concertul „Voci contemporane", s-a distins *Memoria* — o simbioză sugestivă între muzică (semnată de amîndoi), poezie (de Salvadori) şi desene proiectate (de D'Anto).

În afara celor două tinere orchestre simfonice — North Carolina School of the Arts şi cea din Bedfordshire County şi de tinerii solişti pe cale să-şi cîştige o notorietate internațională, cum este pianistul de 15 ani Carlo Balzaretti, organizatorii au oferit şi cursanților seminariilor ținute în cadrul festivalului, posibilitatea de a se confrunta cu publicul. Trebuie specificat că seminariile au fost conduse de iluştrii solişti ai programului concertistic încununate de prezența maestrului Franco Ferrára — pentru clasa de dirijori. Aşa se explică, de altfel, marea afluență a participanților, aproape 300 de instrumentişti sau cadre didactice, veniți din toate colțurile lumii. Şi, întrucît inițiatoarea festivalului — Academia muzicală Ottorino Respighi — şi-a propus obiectiv „să contribuie prin muzică la dezvoltarea plenară a individului", au fost organizate, în afara seminariilor pentru profesionişti, şi o serie de „meetinguri" pentru instrumentiştii amatori. Spre finalul festivalului considerațiile de ordin ştiințific generate de tematică au fost dezbătute într-un simpozion la care au participat 18 muzicologi veniți din multe țări europene.

Amplasarea, varietatea manifestărilor ca şi notorietatea prezentelor solistice care au conferit festivalului o înaltă ținută profesională, contribue an de an, la creşterea prestigiului internațional al acestui relativ tînăr festival.

Angela IOAN

Festivalul de la Salzburg 1985 va avea loc între 26 iulie — 1 septembrie. Sînt anunțate spectacole de operă şi balet, concerte simfonice, seri de lied, muzică de cameră şi recitaluri instrumentale, concerte special dedicate operei lui W. A. Mozart etc. Printre vedetele festivalului : Karajan, Abbado, Mehta, Prévin, Maazel, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Rudolf Firkusny, Maurizio Pollini, Heinz Holliger, cvartetele La Salle, Cleveland, Wiener Streichquartett ş.a. Prețurile biletelor variază între 50 şi 2 800 de şilingi ; ținută obligatorie.

★

Concursul internațional de pian Bach — 1985 va avea loc la Toronto — Canada între 1—12 mai şi este dedicat memoriei marelui pianist canadian Glenn Gould. Cu ocazia tricentenarului naşterii lui J. S. Bach care se comemorează în acest an, respectivul concurs este înscris pe lista activităților oficiale ale Anului European al Muzicii — 1985. Printre alte bine cunoscute personalități ale vieții muzicale internaționale, din juriu fac parte Olivier Messiaen şi Yvonne Loriod.

★

Secretul de fabricație al viorii Stradivarius a fost descifrat de lutierul şi dirijorul german de origine olandeză Yvon Baarspuul. Meşterii de la Cremona aşterneau 20 de straturi de vernis, le uscau pe rînd la soare şi foloseau substanțe naturale, cu fireştile lor impurități.

★

Wolfgang Wagner, nepotul marelui Richard, personalitate marcantă a culturii actuale din Germania Federală, a serbat nu demult împlinirea a 65 de ani. El este patronul inepuizabil al Bayreuth-ului de mai multe zeci de ani şi un cunoscător imbatabil al tradiției wagneriene — chiar dacă de un contact direct nu poate fi vorba : cînd el se năştea, bunicul său murise de 36 de ani. Lui Wolfgang Wagner (şi fratelui său Wieland) îi revine meritul de a fi redresat Festivalul de la Bayreuth după cel de al doilea război mondial atît din punct de vedere spiritual cît şi financiar. Ca realizator al unor spectacole, specialiştii îl găsesc întructva naiv şi conformist — fratele său Wieland, mort în 1966, avea o forță superioară în ce priveşte relevarea esențelor wagneriene. Dar Wolfgang Wagner preferă să prezinte cu perfectă fidelitate opera bunicului său, pe care o cunoaşte şi o respectă în cel mai mic detaliu : interpretarea este lăsată în grija publicului. Aceasta nu înseamnă că pentru alții Wolfgang Wagner nu creează la Bayreuth condiții de experimentare şi nu îngăduie un anume radicalism artistic. În 1985 se va reprezenta, în regia sa, *Tannhäuser*. În 1986, Bob Wilson va pune în scenă *Farsifal*. Cunoscătorii se aşteaptă la o mare diferență de stil între cele două spectacole.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

BACH AUJOURD'HUI * (I)

Wilhelm Georg Berger

Il y a plus d'un quart de millénaire que l'œuvre de Jean Sébastien Bach ne cesse de se répandre et d'enregistrer une continuelle ascension dans le monde de la musique. Arrivé, à travers siècles et générations, sur les sommets, le phénomène Bach se projette aujourd'hui sur notre temps porté vers la recherche et la conquête de l'infini et des permanences au niveau des valeurs spirituelles suprêmes. L'humanité relie aujourd'hui le nom de Jean Sébastien Bach aux victoires les plus pures et les plus impressionnantes de l'esprit, à la faculté mentale d'assembler d'une manière idéale dans un tout d'exceptionnelle cohérence et beauté les lignes de force d'une longue évolution, issue des profondeurs incommensurables du temps et acquérant *dans* et *par* l'œuvre de Bach la véritable mesure de la perfection achevée.

Médiateur et, à la fois, facteur de perfectionnement dans la longue histoire de l'art sonore, Bach reste celui qui a réussi à réduire à l'essence les problèmes cardinaux de la substance musicale même.

Son œuvre est le résultat d'un processus mental d'équivalence et interférence, d'identification et totale intégration des dimensions propres aux divers formes et genres instrumentaux et vocaux. Personne avant lui, et personne parmi ses illustres contemporains, qui fût parvenu — dans une mesure égale — à inclure la totalité des éléments constitutifs du langage musical dans une entité bien déterminée ; en d'autres mots, à corréler des hémisphères distincts dans un cosmos parfaitement cohérent. Transgresser les limites usuelles et ignorer les barrières séculaires soigneusement gardées et surveillés avant Bach par les représentants d'élite du style vocal et les défricheurs des modalités purement instrumentales, ne devinrent possibles que par l'effet de cette réalisation de Bach, dont l'importance fut décisive pour l'évolution ultérieure de la pensée et de la pratique musicales savantes.

Le caractère d'unicité de la musique de Jean Sébastien Bach vient du fait que, sous le rapport de la composition et de l'esthétique, il a universalisé les éléments de langage sonore en faisant valoir leur adaptabilité aux exigences de l'expression et de la construction musicales. Le rapprochement, le mélange et la fusion de gestes et prototypes ayant des finalités vocales et instrumentales précises, à l'intérieur d'une structure et image musicale sensiblement nuancée, rendent le développement de la phrase toujours *ouvert* à de nouvelles hypostases qui, tout à tour, feront ressortir ses caractéristiques multiples au long de métamorphoses prolongées ; de la sorte, l'ample discours en tire un surcroît de souplesse et de consistance expressive. De ce travail de composition, la preuve nous est donnée par la substance musicale considérée en elle-même, c'est-à-dire envisagée du point de vue de la nature dynamique de la mélodie réduite à son essence, concentrée en leitmotive irréductibles et par excellence générateurs, aptes à se prêter à de multiples variations et à s'étendre sur de nombreux plans à l'intérieur des structures sonores préconisées. Assouplie jusqu'à l'ultime possibilité et nantie d'une force de résistance extraordinaire au travail modélateur qui s'y exerce, la même et seule substance peut ainsi être véhiculée avec efficacité et prégnance égales dans des compositions relevant de genres instrumentaux et vocaux distincts : préludes, fugues, suites et concertos, ariae, cantates et oratorios de taille parfois monumentale.

Créateur, comme Platon dans le domaine de la philosophie, Bach tout comme celui-là, est un modèle exemplaire. Ses dialogues s'élèvent à des degrés d'universalité suprêmes, à une rationalité souveraine où l'aspect particulier ne prétend pas être davantage qu'il n'est et peut être. Mozart aussi tend vers ces degrés d'universalité, tandis que Beethoven s'attarde

*) Cf. Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei clasice* (L'Esthétique de la sonate classique), Bucarest, Editura muzicală, 1981.

sur la recherche de l'individuel, de l'expression et d'une forme dont il pousse l'aspect subjectif jusqu'à l'incandescence mais qu'il maîtrise par les normes de l'objectivité classique. Haydn dose, parcourt et établit un nouvel ordre des dimensions du réel et du possible, en légiférant selon les conditions classiques et une mentalité rationnelle expérimentale. Schubert, lui, passe du réel à l'idéal par l'effet de son intuition et de sa corde émotionnelle. Les fils de Bach et leurs contemporains adoptent des formes de contingence ou de convergence classique, lesquelles cependant risqueront d'être partiellement dépassées ou vidées de sens à l'époque d'un Weber, Mendelssohn-Bartholdy et Schumann. A leur tour, les synthèses que ces derniers auront entreprises, trouveront leurs significations et seront fructifiées dans l'œuvre de Brahms. Mais ceux qui vinrent après ce dernier, dûrent à nouveau s'engager sur des trajectoires néoclassiques dont la diversité les reliait tantôt à la forme beethovénienne, tantôt à la polyphonie de type Bach. Car, envisagée à cette gigantesque échelle, la pensée musicale témoigne d'une interdépendance relevant de l'existence d'anneaux évolutifs et de la nature d'une problématique intrinsèque au phénomène sonore qui circule à l'intérieur de ces anneaux évolutifs à travers temps et espace, tout au long des époques et des périodes. Progressivité ne signifie guère, implicitement, progrès, mais seulement reprise des thèmes dans d'autres conditions objectives, avec d'autres critères et aspirations, au sein de la réalité sociale du moment respectif et sur la ligne de coordonnées mentales imposées et confirmées par l'évolution de l'existence humaine. C'est dans l'idée d'éclaircir du dedans le phénomène du classicisme et ses acceptions selon les moments et les événements auxquels il participe du point de vue esthétique, social et culturel, que nous faisons ainsi appel aux concepts et critères analytiques et synthétiques d'appréciation, aux interprétations et conceptions concernant le monde et l'existence, tels qu'ils ont été formulés et représentés par des hommes de science et de la culture de la taille d'un Kant, Schiller, Goethe, Reichardt, Hegel, Weber, Schumann et tant d'autres.

Chaque génération se voit obligée de découvrir à son tour la musique de Bach, d'interpréter à sa manière les chefs-d'œuvre qu'il a édifiés. Cette confrontation des sens de la création bachienne avec l'écho éveillé dans la conscience de l'homme moderne a sans doute pour effet de compléter et d'approfondir notre connaissance, de nous faire mieux pénétrer le message artistique de cet œuvre dont la puissance nous accable. Les générations antérieures se sont surtout préoccupées de la polyphonie de Bach, des lois internes objectives qui sont propres à ses architectures sonores d'une complexité sans pareille. Cette tendance a permis de déchiffrer ses structures compositionnelles compliquées et de distinguer, dans la multitude de ses variantes concrètes, les types de formes ainsi que les traits et les implications d'ordre abstrait qui découlent de la grandeur et de la vigueur d'une musique dont pas un détail, pas un son ne sauraient être ébranléé ou modifiés. Notre époque, en échange, semble notamment et de plus en plus attirée par la perception et la mise en valeur des filons émotionnels, du message humain si captivant et si marqué des insignes d'une poétique sonore d'incomparable finesse et distinction.

Le respect le plus fidèle et total du texte et le ferme refus de toute dégradation — quels que soient son genre ou son intention — vont de pair aujourd'hui, dans l'acte de l'interprétation, avec l'éclairage nuancé du potentiel lyrique ; calmement et ne s'enkystant nullement dans des formules présomptueuses, l'interprète suit pas à pas le texte en faisant ressortir tout le fond de profondeur et de noblesse spirituelle qu'il renferme. Les durs et rigides canons d'autrefois semblent ainsi se dissoudre grâce à une mentalité substantiellement renouvelée. Toujours davantage, un certain réalisme propre à Bach, sans aucun doute présent et éloquent par l'existence même d'une sereine et sobre poétique musicale, s'impose à la recherche et à la sensibilité contemporaines.

La musique de Bach a le don si rare d'être continuellement en marche, de ne jamais cesser de gravir, à des vitesses et amplitudes toujours croissantes, les degrée du temps et de l'humanité. Le fait est qu'aujourd'hui on ne se défend guère de mettre côte à côte, avec désinvolture mais aussi avec le sentiment qu'ils appartiennent au même univers, des ouvrages de Bach qui pourtant sont visiblement différents par leur caractère spécifique : c'est parce qu'on les envisage dans la perspective de l'expression subjective qui se réfléchit en nous, en notre être et esprit, comme dans un miroir du présent. De là, l'amoindrissement, voire même la disparition de cette distance qui, autrefois, séparait l'art de Bach de la grande masse des auditeurs, de tous ceux destinés et appelés à éprouver dans leur âme la pureté et la grandeur d'une musique primordialement émotionnelle et parfaite par la rationalité accomplie de sa conception et de sa réalisation compositionnelles. De la sorte — et dans une mesure égale — les sonates instrumentales tout autant que les grandes arcades mélodiques comprises dans les cantates et que les géants effluves phoniques déclenchés à l'orgue se constituent dans une fresque de fantastique envergure, éloquente par l'ensemble de ses données qui convergent, toutes, vers la même finalité artistique : l'apothéose de l'homme.

L'œuvre de Bach et tout spécialement sa musique d'orgue — écrite aux heures d'interférences stylistiques non dépourvues de conséquences — ressemble à une gigantesque pyramide dont la base englobe, en bon ordre, les diverses conquêtes de la technique instrumentale, l'ensemble des modèles d'écriture ét de forme surgis dans les filons des traditions allemande, italienne et française. Les côtés de cette pyramide, conduisant progressivement vers le sommet qui a l'air de se perdre au plus haut des cieux, témoignent d'un processus de perfectionnement continuel, au cours duquel se particularise la typologie de Bach et sa pensée musicale absolument unique.

C'est en considérant la musique d'orgue dans son ensemble que l'on saisit le mieux l'objectivité dont le créateur fait preuve à l'égard de sa création, ainsi que son culte pour la clarté et la grandeur de la

partition empreinte de gravité mais non pas moins revêtue d'un doux éclat et placée le plus souvent bien au-dessus de la sphère des sentiments, significations et implications subjectives. Car ici, le critère suprême est la rigueur dans la construction sonore. C'est d'elle que procèdent le maintien de l'équilibre en tout et pour tout, les proportions justes et l'inhérente interdépendance des sections et moments constitutifs. La concision et l'austérité délibérées dans la conduite des lignes de force et des plans d'évenements, ou bien le choix du centre d'attention et de pesanteur font généralement penser à un projet de dramaturgie musicale élaboré dans sa pure abstraction, compensé ensuite par des évolutions d'une chaleur et d'une générosité surprenantes ou, au contraire, par de bouleversants condensés d'énergie. Les formes de source contrapuntique acquièrent ainsi une noble spécificité et se détachent comme des entités distinctes dont les structures sont d'une richesse incomparable grâce à la variété des thèmes et aux modalités de traitement conjuguées avec art. Jean Sébastian Bach peut être considéré comme le plus grand penseur en matière de musique conçue et écrite pour l'orgue et comme le vrai créateur d'une mentalité et d'une esthétique se rapportant en propre aux acceptions et finalités de l'art organistique. Tel que son évolution l'atteste, l'œuvre de Bach coïncide avec la spécialisation et l'individualisation du chant instrumental ainsi qu'avec la séparation de la littérature d'orgue des autres domaines de la musique composée pour des instruments à clavier. Et c'est peut-être pourquoi ses grandes créations facilitent le choix des combinaisons de timbre les plus variées et la possibilité de diversifier d'une façon exceptionnnelle les déploiements sonores aptes à être nuancés à l'infini sans subir des altérations de substance. Cette liberté accordée à l'interprète dans le choix du registre et la gradation des volumes l'oblige à appliquer les solutions les plus adéquates. Aussi, de faire valoir au maximum la nature artistique intrinsèque de cette musique, semble être l'une des grandes constantes de l'interprétation autorisée. L'équilibre de l'architecture sonore diversement compartimentée, le sobre jeu de plans et registres nécessairement essentiels — qui se cherchent et se découvrent — des fonctions orchestrales et des matérialisations substantiellement symphoniques à travers lesquelles ils acquièrent une objectivation foncièrement classique, voilà les principaux arguments des constantes interprétatives. La musique d'orgue de Jean Sébastien Bach s'ouvre sur le temps et l'espace auxquels elle appartient, formant ainsi une dimension de la tradition organistique jamais plus abandonnée après la mort du grand maître; elle fut en effet vivement entretenue après 1750 par ses plus importants disciples et les successeurs de ceux-là ; elle sera présente tout au long des phases de l'évolution préclassique et classique, même si d'autres conceptions gouverneront l'art de la musique et qu'une multitude d'autres aspects stylistiques s'en éloigneront considérablement et apporteront des innovations radicales. A ce courant en aval entraînant l'art sonore correspond en fait un puisage en amont d'un système de règles et de modalités hormis lesquelles tout progrès créateur risque d'être barré ou de se perdre dans des sillages insignifiants.

Dans le cas de Bach, établir une hiérarchie des valeurs représente une opération aussi difficultueuse qu'impropre car la partie est indétachable du tout, quel que soit le stade du chemin créateur — précoce, de milieu ou tardif. Ainsi envisageant les choses, sa musique d'orgue est une constellation dans un cosmos dont les éléments constituent un ensemble parfaitement organisé et adhérent. Ce tout — la musique de Bach — est l'œuvre d'un tempérament dynamique ne cessant d'avancer, de se développer et de se répandre, toujours disponible à des embranchements et interpénétrations de rare finesse et d'une complexité hors pair. Ce qui chaque fois vous remplit d'étonnement c'est la continuité de vision d'un ouvrage à l'autre, c'est la droite ligne intérieure clairement reconnaissable et l'inébranlable crédo artistique, en permanence enrichi et ennobli sur tout le parcours suivi par cette personnalité qui n'arrête pas de se parfaire. Le musicien Bach peut être imaginé comme un praticien de vaste envergure, comme un observateur en éveil des mutations survenant à son époque dans la vie musicale et, à la fois, comme l'un des plus brillants théoriciens de son temps. La totalité de son œuvre, où l'idéal de l'humain et du beau est toujours présent, en témoigne. Dès lors, la musique d'orgue de la période classique — beaucoup plus ample et intéressante qu'on le pense en général et encore trop peu étudiée et connue — est-elle polarisée comme du dedans par la force de Bach et reflète-t-elle au plus concret les vertus du maître. Tout au long du classicisme, c'était de la première actualité que de connaître et pratiquer l'art et le savoir de ces progressions harmoniques d'un chromatisme dissonnant et de caractère modal-diatonique, basées sur les particularités des modes anciens et formulées dans la sphère d'un système harmonique bien configuré dont les limites embrasseront tout le XVIIIe siècle musical, jusqu'à ce qu'il sera remplacé par les transformations que seule l'harmonie romantique apportera. De ce temps-là, aucun traité de composition n'aurait été à même de synthétiser cette incomparable richesse et d'épuiser la logique des enchaînements. C'est de la sorte que Bach s'est imposé comme le plus fameux des grands harmonistes. Ses préludes de choral créés vers la fin de sa vie et surtout ceux dont la tonalité est majeure (parmi les préludes de choral écrits en 1750), sont au plus propre du mot des expressions de jubilation classiques, d'une sérénité captivante et d'une simplicité si parfaite dans leur forme si complexe qu'ils se situent, pourrait-on dire, dans le voisinage immédiat des œuvres classiques les plus pures et les plus décantées. Quelques années avant que Winckelmann eût formulé l'idéal de l'art classique par son abstractive maxime sur „la noble simplicité et la calme grandeur" qui le caractérise, les préludes de choral de Jean Sébastien Bach viennent incarner cet idéal en lui prêtant les attributs de la modernité. Par delà de cette „noble simplicité et calme grandeur", la musique de Bach atteste, à force d'être objective, l'existence d'une poétique instrumentale rationnelle et purement musicale dans sa substantialité.

La deuxième source de connaissance et d'influence est constituée par les harmonisations et les arrangements de choral réalisés par Bach dans les plus différents moments et circonstances de son chemin créateur. Là encore, la véritable mesure de l'objectivité qui gouverne cette démarche dont les proportions sont incroyables, nous est donnée par la rigueur scientifique de l'œuvre parfaite et la beauté de modèle. Dans la plupart des cas, les mélodies harmonisées ont leur propre passé historique, culturel et social : elles appartiennent à un fonds de circulation courante, étant généralement à l'origine des chansons populaires allemandes, des chansons dialectales paysannes, adaptées, stylisées et modifiées avec le temps, les unes n'ayant pas d'âge défini, d'autres étant créées avant et après la Réforme, quoiqu'il en soit vieilles de quelques siècles. Leur structure et leur moule prêtent un caractère si général aux mélodies que, le plus souvent, celles-ci s'appliquent à plusieurs textes différents. Les harmonisations et les arrangements de choral à quatre voix ne constituent pas en principe des pièces autonomes, ils font partie des oratorios, des cantates et des motets, Bach les interpolant là où l'architecture d'ensemble d'une œuvre vocale-orchestrale lui semble l'exiger. Il place les quatre voix dans le chœur mixte, doublant ce dernier d'une formation orchestrale à composition variable et y joignant un instrument à clavier qui s'accouplera à l'octave inférieure de chaque voix. Une parfaite relation d'équivalence est ainsi établie entre l'harmonie polyphonisée et la polyphonie harmonique.

Particulièrement intéressante et édifiante est l'histoire de l'édition des chorals. Détachés du contexte auquel ils appartiennent, copiés et réduits aux deux seules portées afférentes à la notation de piano, rassemblés de centaines de pièces dont beaucoup sont à jamais perdues, ces chorals sont publiés sans texte, dans une version exclusivement musicale, dépourvue jusque des renvois au titre et à l'auteur des vers respectifs. C'est ainsi que par le travail d'éditeurs de Carl Philipp Emanuel Bach et de Johann Philipp Kirnberger a pris naissance la plus imposante et instructive collection d'exemples musicaux du genre.

Par les soins de Carl Philipp Emanuel Bach, paraît à Leipzig en 1765 le premier volume de chorals à quatre voix réunissant une centaine de semblables pièces. Ce sont les *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach.* En 1769 paraît le second volume de la collection, réunissant d'autres cent chorals à quatre voix, mais cette fois l'éditeur en est Johann Friedrich Agricola. Les sévères critiques de Carl Philipp Emanuel Bach et les réserves manifestées par Johann Philipp Kirnberger à l'égard de cette édition font qu'une nouvelle „intégrale" des chorals est à préparer. A cet effet, Kirnberger assume de Carl Philipp Emanuel Bach tous les matériaux en 1771, c'est-à-dire l'année même où il publie *Die Kunst des reinen Satzes,* et en obtient le droit de publication ; mais en dépit de sa dévotion au travail et de ses efforts il ne réussit pas à publier la volumineuse collection. Après sa mort (1783) — sans oublier de rappeler qu'il avait renoncé à tout profit matériel et avait fait don de tout le matériel à l'éditeur Breitkopf —, cette collection d'exceptionnel intérêt pratique et théorique revient à nouveau entre les mains de Carl Philipp Emanuel Bach qui mène à bonne fin une action sans égale. A partir de 1784 paraît annuellement un des quatre volumes constituant la nouvelle édition, soit le premier volume de 1765 réimprimé, le second volume de 1769 corrigé et complété, puis les deux volumes finals.

Pratiquement donc, dès 1765 et 1769, pouvaient être étudiés en résumé de consistants fragments de toute la création chorale-orchestrale de Jean Sébastien Bach. C'est là une réalité qu'il convient d'envisager en tant que telle et il semble qu'elle ne saurait être sous-appréciée du point de vue de l'information artistique et méthodologique, ni de l'initiation à l'étude de la compositiin en général et de l'harmonie ou de la pureté de facture en particulier. Combien d'exercices de style auront suscités ces pièces, on l'ignore et point n'est besoin de le savoir. Ils ont dû sûrement augmenter comme nombre après la parution de l'édition complète, elle-même non dépourvue de vices. Mais le résultat de ces exercices de style et une plus profonde compréhension des lois qui gouvernent et coordonnent les disciplines de la composition musicale apparaissent dans de notables pages de la musique classique, dans tout ce qui se rapporte à l'harmonisation d'une mélodie simple et authentique ainsi que dans tous les prolongements du choral à quatre voix tout au long de l'époque classique.

„Qui aime l'effet doit aussi accepter l'existence de la cause".

Cette assertion de Kant, contenue dans *La Critique de la raison pratique* (1790 : *Sur les principes de la raison pure pratique)* peut aussi bien être considérée sous le rapport des réalités de la pratique compositionnelle de ce temps-là et notamment de la pensée musicale d'alors, marquée à son tour par ce besoin général de remettre en cause, dans la perspective d'un jugement critique, tous les aspects de „retour" attardés par un écho prolongé et amplifié dans un présent fortement ouvert. Le modalisme Renaissance et baroque constituait sans nul doute la cause de pareils effets pluriformes. Comme Bach avait opéré des synthèses successives en concentrant exemples d'une expérience séculaire et conférant aux exemples sélectionnés l'attribut de la perfection, il était naturel que la multitude des centaines de chorals édités fût jugée et appréciée comme une source de connaissance. Aussi, ne cessait de croître la valeur théorique de ces pièces publiées seulement sur la portée, dans une représentation dont la simplicité extrême visait à assurer une pleine compréhension. Les éditions partielles autant que l'édition intégrale formaient au fond comme un immense et inépuisable *répertoire de formules,* un traité virtuel d'harmonie modale, voire même, de ce point de vue, le premier et unique traité du genre, renferment dans l'ordre de la mélodie et de l'harmonisation modale la totalité des systèmes modaux anciens. De nombreux et de bons traités d'harmonie tonale de type majeur-mineur avaient été écrits après Rameau, mais après Bach, nulle part n'a plus surgi un „condensé" de l'harmonie intégralement modale d'une telle clarté et d'une telle taille. Dans ces conditions, envisageant l'harmo-

nie fonctionnelle de type majeur-mineur dans le cadre d'un système, celle-ci apparaissait toujours plus clairement comme la partie d'un tout incomparablement plus vaste et ramifié, propre à des regroupements et interpénétrations nuancés et divers ; considérée, toujours davantage, comme une composante particulière, apte au développement, ce qui la rendait valable c'était seulement son raport intrinsèque avec la totalité des systèmes existants, avec la nature de l'ensemble des systèmes modaux spécifiques, avec le grand tout conçu comme une vaste unité supraordonnatrice.

Une troisième source de connaissance peut être entrevue dans ces compositions qui attestent Jean Sébastien Bach comme un médiateur de culture théorique et comme un exégète. Elles sont peut-être nées de la même nécessité de se faire mieux comprendre et de dissiper de fâcheuses confusions ; la nécessité qui, d'ailleurs, a poussé aussi Kant à écrire et publier (1783) ses *Prolégomènes à n'importe quelle métaphysique future pouvant se manifester comme science,* ouvrage qui se réfère en essence à la *Critique de la raison pure* dont la parution dans la première partie de l'annés 1781 avait suscité non pas tellement des réactions bien fondées que de pénibles et fâcheux silences. *L'art de la fugue* de Bach semble avoir eu le même rôle. L'hypothèse que le *Clavecin bien tempéré* aurait eu le même but — et notamment la seconde partie de cette œuvre grandiose— n'est pas dépourvue de fondements étant donné que probablement la véritable raison d'être de cet ouvrage résidait en toute autre chose que, simplement, de parcourir successivement toutes les tonalités majeures et mineures par intervalles dont la valeur fût égalisée au moyen du tempérament. Les deux ouvrages semblent issus d'un face à face entre la pensée musique—critique —, autrement dit d'une confrontation entre l'expérience acquise des phénomènes — avec ses limites immanentes — et ce qui virtuellement se trouve au-delà de cette expérience, entre le réel et le possible. Dans. ses deux gigantesques cycles, Bach explore et débat ce quelque chose qui relève tout spécialement des dimensions finies et infinies impliquées dans et par la seule et même idée musicale pure — selon Kant, „s'appelle pure toute connaissance où aucun élément étranger ne se mêle" — ; ce quelque chose qui tient du caractère d'universalité et de la substantialité de l'idée musicale, matérialisée sous d'innombrables hypostases et aspects particularisés à l'infini. Insistant sur des axiomes de l'intuition, Kant finit par conclure : „Du point de vue de l'intuition, tous les phénomènes sont des grandeurs extensibles". Bach essaie de délimiter le fait réalisé du fait théoriquement réalisable, mais en même temps il les unifie par des démonstrations successives qui vont dépasser son temps en se projetant sur la création musicale tardive de Mozart, de Haydn et de Beethoven.

Kant appelle la *Critique de la raison pure* — l'ouvrage qui lui a demandé plus de douze années de travail — *un traité sur la méthode ;* ainsi conçu, il comprend dans un sens large deux parties principales : la théorie des *éléments* et la *méthodologie.* Le *Clavecin bien tempéré* et *L'art de la fugue* peuvent, dans le même sens, représenter un traité sur la méthode, la musique participant à la théorie des éléments et à la méthodologie d'autant plus que l'art de Bach obéit entièrement à la sensibilité et à la raison. La toute première phrase des *Prolégomènes* de Kant énonce clairement : „Ces Prolégomènes ne sont pas conçus à l'usage des disciples, mais bien pour les futurs maîtres, non pas cependant pour aider à l'enseignement d'une science constituée mais, au contraire pour, tout d'abord, inventer cette science". L'alinéat suivant enchaîne encore mieux sa pensée : „Il existe des savants pour lesquels l'histoire de la philosophie (de la nouvelle comme de l'ancienne) est la philosophie même ; ce n'est pas pour eux que les présents Prolégomènes sont écrits. Ils doivent attendre que ceux qui s'efforcent à puiser aux sources de la raison même aient fini leur besogne; ensuite seulement viendra leur tour pour faire connaître au monde ce qui s'est passé". Au début du sixième chapitre — *Le problème général de la critique de la raison pure* — de la vaste *Introduction* à la *Critique de la raison pure.* Kant aboutissait deux années auparavant à la conclusion suivante : „On gagne beaucoup lorsqu'une foule de recherches peuvent être réduites à la formule d'un seul problème. Nous facilitions ainsi non seulement notre propre travail, en le déterminant rigoureusement, mais encore celui de n'importe quel autre qui voudrait l'examiner, juger si, oui ou non, nous avons accompli d'une façon satisfaisante notre projet". Sans vouloir nullement forcer les parallèles entre Bach et Kant, nous ne saunions pourtant ne pas attirer l'attention sur quelques points communs qui se laissent discerner dans le contexte spécifique de situations aussi différentes. Considéré à travers le prisme d'une antériorité de si grande richesse, fruit d'une culture musicale étendue et variée, sillonnée de traditions séculaires et précisée dans son essence par d'imposantes séries d'ouvrages et de chefs-d'œuvre dûs à des musiciens, créateurs de première taille sur le plan européen, Bach est celui qui a réussi à réduire la multitude des aspects divers dispersés dans le temps, l'espace et les écoles de composition à la formule d'un seul problème : la connaissance, unificatrice, de la nature des moyens de composition, compte tenu de la consubstantialité de la polyphonie et de l'harmonie, des formes contrapuntiques et homophoniques. C'est encore lui qui a realisé l'instrument-étalon à l'aide duquel il a mesuré — tout comme d'autres peuvent aussi le faire — le degré d'accomplissement de son projet. Et c'est toujours par le truchement de cet instrument né de sa pensée téméraire qu'il a vu s'ouvrir devant lui la possibilité d'édifier en continuation un art innovateur qui, à son tour, inscrit en perspective une dimension nouvelle dans l'ensemble de la science de la composition musicale.

Œuvre unique, à aucune autre comparable par le génie de son élaboration et de sa signification artistique, *L'art de la fugue* représente un symbole solitaire de musique sublime en même temps qu'un dernier manifeste, omni-intégrateur, sur le long chemin de la polyphonie Renaissance et Baroque. Par la nature et la succession des parties constituantes — 19 compositions en forme de fugue et canon —, l'ouvrage se

présente comme un ample cycle de mouvements, comme une fresque sonore dominée par une seule idée directrice. Par une gradation intérieure, Bach vise à accentuer les mêmes sens en diversifiant sans arrêt les éléments d'écriture instrumentale à partir d'une substance musicale directrice, à laquelle s'ajoutent en chemin d'autres aspects thématiques l'accompagnant et la complètant. Enchaînées dans cet abrégé du contrepoint „Bach", les fugues — de complexité différente — dénotent le développement systématique du principe de l'unité concrète dans un déploiement magistral où la parfaite ordonnance artistique et la logique serrée de la structure musicale contribuent à créer une expression approfondie et vibrante.

Envisagée dans l'ensemble de la vaste œuvre de Jean Sébastien Bach, *L'art de la fugue* marque le moment final d'une évolution et ce, précisément au crépuscule de l'époque baroque et à l'aube du classicisme. Après 1747 et tout spécialement en 1749 ainsi que dans les premiers mois de 1750 — l'année de sa mort —, Bach embrasse dans une synthèse toute l'expérience qu'il avait acquise dans le domaine de l'écriture contrapuntique. C'est de là que procède *L'art de la fugue*, conçu tout autant comme un chef-d'œuvre artistique et comme une minutieuse initiation dans les secrets de la discipline du contrepoint. Aussi, *L'art de la fugue* peut-il être tenu pour une partie d'un traité de composition consacré à la démonstration et l'application créative de la théorie afférente. *L'art de la fugue* nous offre non seulement un instrument de connaissance de la propre méthodologie artistique de Bach mais encore le reflet des grandes traditions de son temps. La clarté maintenue dans la conduite des voix, l'équilibre des plans architecturaux, l'invention illimitée dans le jumelage des lignes thématiques et l'harmonié des dessins mélodiques variés sans trève, sont des qualités suprêmes qui n'arrêtent pas de charmer à chaque contact avec ce chef-d'œuvre.

Tout à la fois, la musique revêt ce caractère statuaire qui évoque l'ambiance des constructions monumetales. Sans doute, Bach se montre préoccupé d'aspects essentiels, il vise en droite ligne l'essence des problèmes. De là, cette sobre simplicité dont témoignent surtout les premières fugues. Et malgré que les fugues médianes et finales accusent une virtuosité contrapuntique sans cesse grandissante, celle-ci est maintenue sous contrôle et dans les limites de l'objectivité, qualités qui définissent par excellence l'unicité et la richesse du style de Bach.

Par les nobles vertus de ce cycle de compositions, *L'art de la fugue* représente un thème dans l'histoire de la musique. L'idée d'élargir et de diversifier continuellement les modalités d'expression et de construction architecturale dans les sphères de la polyphonie vocale et instrumentale avait préoccupé des séries de générations de musiciens. Mais, sur ce grand filon de la continuité dans l'histoire de l'art sonore, c'est encore Bach qui reste le créateur et le novateur ayant atteint les plus hauts sommets. Certes, dans d'autres conditions stylistiques et d'autres formes artistiques, ce thème de la fugue instrumentale se retrouvera, à l'heure des pétrissages créateurs qui décideront du sort de la musique, dans l'œuvre de certains autres grands compositeurs — Haydn, Mozart, Beethoven, puis chez les romantiques de première importance. Aussi, est-ce peut-être par une comparaison avec les fugues des meilleurs compositeurs — soient-ils classique ou romantiques —, que l'on peut le mieux mesurer la beauté et le parfait agencement organique de *L'art de la fugue* de Jean Sébasetien Bach.

Ce qui, en permanence, tient en éveil l'attention, relève de la prégnance d'un discours musical aussi sobre que frappant, faisant valoir toute l'efficience d'une multitude d'éléments sonores mis en mouvement par un thème directeur et générateur grâce à la nature de l'organisation intérieure. *L'art de la fugue* est probablement l'une de ces très rares créations où tout ce qui s'exprime est également parfait, bien fondé et immuable jusque dans le moindre détail. Les images qui se suivent et s'enchaînent, les développements qui montent vers les hauteurs ou fouillent les profondeurs semblent périodiquement apporter un surcroît de lumière et d'éclat, de noblesse et d'ethos humaniste. En dernière instance, la sérénité qui s'installe exprime dans des tonalités baroques une grandeur classique sans égale.

La réunion ou le groupage en cycle de compositions instrumentales de même genre et forme — fréquents dans l'œuvre de Bach dès sa première période de création — témoignent d'un penchant durable pour l'organisation et l'agencement, dans le contexte d'une systématisation, de la problématique artistique. Ce penchant s'accentue lorsqu'il vise, par ses compositions, des buts didactiques, lorsqu'il démontre les possibilités offertes par la variation multiforme de l'idée centrale, directrice. Et, de ce point de vue, *L'art de la fugue* ne reste pas solitaire, mais se constitue plutôt en dernière partie d'un tout demeuré ouvert par la mort de Bach en 1750.

Le cycle de 48 préludes et fugues réunis dans le *Clavecin bien tempéré*, dont la seconde partie était achevée en 1744, est envisageable comme une phénoménale trouée ouverte sur la perspective d'ensemble de cette problématique. Suit en 1747 l'*Offrande musicale*, un autre cycle renfermant d'éminentes créations en contrepoint : cette œuvre constitue la partie médiane du tout supraordonnateur. Suit la partie finale, la conclusion de la grande triade, de ce grand tout : c'est *L'art de la fugue*. Compte tenu des proportions du *Clavecin bien tempéré* et de l'*Offrande musicale*, on peut supposer que l'aire entrevue pour *L'art de la fugue* a dû être sans précédent — synthèse des synthèses, document émouvant des innovations réalisées et préconisées par Jean Sébastian Bach.

Dans la vaste histoire de la musique, le mérite d'avoir fait don à la fugue instrumentale d'une substantialité éloquente revient à Bach. C'est lui qui a pourvu le genre de la fugue instrumentale de grandes proportions des sens d'une poétique sonore d'inégalable force et beauté. Et, nous semble-t-il, l'inestimable vertu de ses contrepoints si complexes réside précisément dans l'aspect tout naturel, logique, de

l'expression qui fait de ce torrent de sons un moyen de généreuse communication. Noblesse de forme signifie pour Bach mettre en valeur un message nanti de profondes et solides significations humaines. Tout ce que le musicien a imaginé et créé fusionne dans cette vérité. Entrevues dans cet esprit, les grandes fugues de Mozart et de Beethoven sont l'ajout qui vient donner la mesure du possible.

Parue dans deux éditions immédiatement après la mort du compositeur, en 1750 et 1752, *L'art de la fugue* — dont le titre n'appartient pas à Bach mais qui se justifie puisque l'*Offrande musicale* avait été intitulée par lui-même *Ars canonica*, soit *L'art du canon* — se trouvera des prolongements concrets de style classique. Le fait de s'être ainsi inscrit dans l'avenir et de participer à la définition des phases classiques s'explique par la nature d'une réalisation exemplaire sur le plan des fugues corroborées, par le mode de résoudre des problèmes particuliers mais non pas moins décisifs pour l'avenir, tels que : le développement du thème en lecture récurrente ce qui fait naître la contrefugue (nos. 5—7) ; le retour ou, plus proprement dit, le renversement „en miroir" de tout le dispositif vocal, ce qui prête forme à la fugue en miroir (nos. 12—13) ; la double fugue (nos. 9—10) ; la triple fugue (nos. 8 et 11) ; la quadruple fugue (no. 19), celle demeurée en *torso*, inachevée tout juste là où se dresse et s'embranche le motif B.A.C.H. L'idée d'une fugue finale, conçue comme la finalité d'un cycle de mouvements, renfermant le maximum de potentiel dans le cadre d'un déploiement en parties distinctes qui visent à gravir continuellement vers le sommet de l'ensemble, cette idée est présente dans le classicisme d'un bout à l'autre du chemin. Haydn se sert de l'anacrouse dans ses *Quatuors à cordes op. 20* (1772) et c'est encore Haydn qui approfondit une ligne bacho-beethovénienne dans son *Quatuor à cordes en fa dièze mineur, op. 50 no. 4 (1787)*. La *Fugue en la mineur* de la *Sonate pour piano et violon K. V. 402* (1782) de Mozart atteste, tout comme d'autres fugues, une source solidement reliée à Bach ; preuves en sont par exemple le *Prélude et fugue pour piano en Ut majeur, K. V. 394* ou bien la *Fugue pour deux pianos en Ut mineur, K. V. 426* (1783). Mozart d'ailleurs a transcrit en 1782, entre autres, plusieurs fugues du *Clavecin bien tempéré* (le no. 8 du premier volume et les nos. 13 et 14 du second volume), ainsi que le Contrapunctus 8 de *L'art de la fugue*. Le chemin qui mène à la fugue finale de la *Symphonie Jupiter en Ut majeur, K. V. 551* (1788) est donc dûment préparé et parmi les créations mozartiennes qui mettent en relief cette direction se range aussi le *Quatuor à cordes en Sol majeur, K. V. 387* (1782), dont l'apothéose est un finale en forme de fugue-sonate. Passant à présent à Beethoven, on sait que celui-ci soulignait, en se référant aux *Variations „Heroica" pour piano en Mi bémol majeur, op. 35* (1802), qu'elles étaient „travaillées dans une manière tout à fait nouvelle", envisageant par là l'interpolation d'une forme et facture contrapuntiques dans la progression finale du cycle de variantions. Sa fugue finale du *Quatuor à cordes op. 59, nr. 3*, en Ut majeur (1806) est, dans une mesure égale, un triomphe de la fugue concertante et le début de réalisations futures. Les grandes innovations et les accomplissements majeurs surgissent et se réalisent dans les derniers œuvres beethovéniennes pour piano : la *Sante op. 101* en *La majeur* (1816), la *Sonata op. 106 en Si bémol majeur (Grosse Sonate für das Hammerklavier)* — (1817—1818) ; la *Sonate op. 110 en La bémol majeur* (1821). Beethoven prête ici à la fugue finale et en général à l'écriture du contrepoint une nouvelle teneur expressive, étant convaincu que „la vieille forme héritée doit recevoir à présent un autre élément véritablement poétique". Et le chemin ne cesse de se poursuivre. La lente fugue qui ouvre le *Quatuor à cordes op. 130 en Si bémol majeur* (1825—1826) — la fugue étant ensuite transcrite par Beethoven pour piano à quatre mains et ainsi connue sous le *no. d'opus 134* (1826) — représentent des créations d'une valeur suprême et, dans le même temps, ultimes dans l'aire du classicisme tardif.

Attestant dans leur matérialité l'existence de parentés et de similitudes structurales avec l'œuvre de même genre de Bach, les grandes fugues d'essence classique — avec leurs renvois plus ou moins directs au *Clavecin bien tempéré* et à *L'art de la fugue* — envisagées sous l'angle de l'autonomie conceptuelle, de la spécificité stylistique et de la valeur musicale intrinsèque, désignent des phénomènes d'extension et de particularisation progressive à l'intérieur d'une typologie dont la teneur, conçue à l'échelle des grandeurs idéales, a un caractère d'universalité et d'unicité ; chacune d'elles, d'une façon à ne pas confondre, accentue des impulsions et des critères ordonnateurs reçus de *L'art de la fugue* de Bach. Alors que celui-ci, le long de cycles entiers de fugues, s'était efforcé à maintenir l'unité spirituelle immanente de l'ensemble en la renforçant précisément par la diversité de la facture et de la structure, les classiques viennois, eux, poursuivent en même temps, d'une part, de diversifier facture et construction, et d'autre part, de prêter un caractère d'unicité à la fugue conçue généralement en tant que corollaire d'un cycle de mouvements et structurée en concordance avec le sens et la substance propre aux autres parties ou formes interconnexes. Individualiser l'expression, c'est ce qui définit d'une manière essentielle le caractère de la fugue à l'époque classique. Mais la ligne évolutive des mutations survenues ensuite fait d'autant plus ressortir le filon de continuité dont la source se trouve dans le *Clavecin bien tempéré* et qui, à travers *L'art de la fugue*, se dirige vers le zénith que sera la musique classique. (à suivre).

(En français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

M U Z I C A Nr. 2 48 p. Bucureşti — Februarie 1985

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10 376, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUŞ (studii, creaţii), ALFRED HOFFMAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I : **Brăduţ Covaliu** — Concert XLVI, **1981**

I. P. Informaţia — c. 1016

42. 416

Preţul Lei 15

3

MARTIE 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

CUPRINS

Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România 1

Smaranda Oțeanu

Muzica — un modelator al spiritului uman, convorbire cu Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România 2

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Valoare și pseudovaloare în repertoriul și în modalitatea de interpretare muzicală — dezbatere realizată de Alfred Hoffman . . . 6

Doru Popovici

„Un pămînt numit Transilvania" 13

PORTRET COMPONISTIC

Viorel Crețu

Liviu Dănceanu 16

*

Myriam Marbe

Sub semnul timpului 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Doru Popovici, Edgar Elian, Ileana Preda-Ursu, Gheorghe Firca, Viorel Cosma, Ada Brumaru, Dan Scurtulescu, Luminița Vartolomei, Viorel Cretu, Ulpiu Vlad, Sorin Lerescu, Anca Ioana Andreescu, Petre Codreanu, Laura Mihail, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Rodica Sava, Despina Petecel, Iovan Miclea, Al. I. Bădulescu . . . 26

DE PESTE HOTARE

Speranța Rădulescu

Prelegeri despre folclorul muzical românesc în Marea Britanie 44

Corina Jiva

Globul muzical 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Berger

Bach aujourd'hui 47

SOMMAIRE

Le télégramme adressé à Nicolae Ceaușescu, secretaire général du Parti Communiste Roumain et président de la République Socialiste de Roumanie 1

Smaranda Oțeanu

La musique — un facteur de modelage de l'esprit humain, entretien avec Nicolae Călinoiu, président de l'Union des Compositeurs et Musicologues de la R. S. de Roumanie . . 2

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Valeur et pseudovaleur dans le répertoire et la manière d'interprétation musicale — débat. réalisé par Alfred Hoffman 6

Doru Popovici

„Un pămînt numit Transilvania" („Une terre nommée Transylvanie") 13

PORTRAIT COMPOSITIONNEL

Viorel Cretu

Liviu Dănceanu 16

*

Myriam Marbe

Sous le signe du temps 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : Doru Popovici, Edgar Elian, Ileana Preda-Ursu, Gheorghe Firca, Viorel Cosma, Ada Brumaru, Dan Scurtulescu, Luminița Vartolomei, Viorel Cretu, Ulpiu Vlad, Sorin Lerescu, Anca Ioana Andreescu, Petre Codreanu, Laura Mihail, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Rodica Sava, Despina Petecel, Iovan Miclea, Al. I. Bădulescu . . . 26

À L'ETRANGER

Speranța Rădulescu

Conférences sur le folklore musical roumain en Grande Bretagne 44

Corina Jiva

Le globe musical 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Berger

Bach aujourd'hui (suite et fin) 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tovarășului Nicolae Ceaușescu

Secretar General al Partidului Comunist Român

Președintele Republicii Socialiste România

Mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Reînvestirea Dumneavoastră în înalta funcție de președinte al Frontului Democrației și Unității Socialiste constituie împlinirea voinței întregului nostru popor, a dorinței unanime a națiunii socialiste de a avea în fruntea celui mai larg organism al democrației muncitorești revoluționare pe strălucitul strateg al operei de edificare a României noi, prospere, libere și independente. Împreună cu toți oamenii muncii, compozitorii, muzicologii, interpreții, educatorii muzicali vă adresăm rugămintea de a primi cele mai călduroase felicitări și urări de sănătate și de viață îndelungată pentru a conduce poporul român spre noi și cutezătoare victorii pe drumul luminos al socialismului și comunismului.

Document programatic de excepțională importanță pentru destinele patriei socialiste, pentru fundamentarea progresului în toate domeniile vieții economice și sociale, Cuvîntarea rostită de Dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, la deschiderea celui de al III-lea Congres al Frontului Democrației și Unității Socialiste ne angajează plenar în spiritul înaltei responsabilități patriotice, orientînd întreaga noastră activitate în direcția exigențelor celei mai de seamă epoci din istoria poporului român, EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

Cutezătoarea prefigurare a dezvoltării materiale și spirituale a patriei în cincinalul 1986—1990 și în orizontul anului 2000, purtînd amprenta viziunii revoluționare a Dumneavoastră, marele conducător de partid și de stat cu care se mîndrește România Socialistă, prestigioasă personalitate a vieții politice internaționale, opțiunile fundamentate științific de cel de al XIII-lea forum al comuniștilor români cu contribuția hotărîtoare a Dumneavoastră mobilizează întregul popor în jurul partidului și al secretarului său general, promovînd cele mai alese virtuți creatoare ale națiunii noastre. Acest grandios program al devenirii tot mai prospere, mai avansate și mai fericite a României, reprezintă totodată o contribuție de seamă la adîncirea colaborării și prieteniei poporului nostru cu toate popoarele lumii slujind astfel cauza păcii, a dezarmării, a eliberării omenirii de spectrul războiului, a triumfului luptei pentru independența și libertatea tuturor națiunilor.

Vă asigurăm, mult stimate tovarășe secretar general, că ne vom consacra întreaga putere de muncă îmbogățirii cu noi valori a patrimoniului spiritual românesc, urmînd cu fermitate strălucitele orientări și îndemnuri pe care le-ați dat oamenilor de artă și cultură, contribuind cu mijloacele noastre specifice la înfăptuirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru.

UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN R. S. ROMÂNIA

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 3 (390) MARTIE 1985

Muzica — un modelator al spiritului uman

— Se poate aprecia, avînd în vedere cei 120 de ani de existenţă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, că aici s-a plămădit adevărata şcoală muzicală românească, pepinieră artistică de inestimabilă valoare. Aşadar, ce moştenire artistică preia şi dezvoltă azi Conservatorul bucureştean ?

— O şcoală muzicală reprezintă un factor de cultură, mediul cel mai propice păstrării şi fertilizării a ceea ce au creat mai valoros înaintaşii, înseamnă cultivarea noului pe terenul roditor al muzicii de ieri şi de astăzi a poporului nostru. Şcoală în sensul cel mai larg şi nobil al acestui cuvînt, mai înseamnă continuitate, permanenţa unui spirit cultural şi social, acumularea necurmată a valorilor individuale în tezaurul obştesc, adaosul si stratificarea a tot ce a produs mai bun fiecare generaţie de muzicieni, maeştri şi discipoli, organicitatea legăturilor cu ceea ce numim cultură naţională şi populară, receptivitatea faţă de demersul istoric al societăţii şi reintegrarea produsului final într-o sinteză elevată şi umanistă. Am schiţat aceste cîteva raţiuni de existenţă pentru a pune în lumină faptul că şcoala superioară românească de muzică le întruneşte din plin. Toate idealurile şi străduaniile înaintaşilor noştri au devenit astăzi realitate, în prezent întregul front al slujitorilor artei sunetelor fiind mobilizat să împlinească, pe multiple planuri, sensurile majore ale misiunii muzicii româneşti. Învăţămîntul muzical a cunoscut în ultimii ani o impetuoasă creştere valorică, potrivit concepţiei tovarăşului Nicolae Ceauşescu care a conferit şcolii rolul de principal factor de cultură şi civilizaţie al societăţii.

— Cum se reflectă în activitatea Conservatorului principiile moderne de integrare a învăţămîntului cu cercetarea şi producţia ?

— Pregătirea studenţilor de către Conservatorul „Ciprian Porumbescu" se realizează astăzi în directă legătură cu viaţa, cu practica artistică şi socială, cu oamenii muncii şi în beneficiul acestora, contribuind astfel atît la nobila operă de educare a maselor, cît şi la buna pregătire a viitoarelor cadre de muzicieni. Stă mărturie pentru aceasta nu numai locul întîi pe ţară obţinut de Conservator în întrecerea socialistă dintre institutele de învăţămînt superior doi ani consecutiv, ci mai ales eficienţa soluţiilor adoptate, care, în ansamblul lor, sînt menite să introducă modalităţi variate de perfecţionare a învăţămîntului, de integrare cu cercetarea şi cu producţia. Sînt relevante, de asemenea, rezultatele obţinute de institutul nostru la cea de a IV-a ediţie a Festivalului naţional „Cîntarea României", respectiv 47 de premii, din care 27 premii I, la acestea adăugîndu-se cele aproape 40 de premii internaţionale obţinute în ultimii 4 ani la competiţii muzicale de mare prestigiu de peste hotare. Dar principalul argument îl constituie desfăşurarea anuală a unei stagiuni artistice proprii de concerte şi spectacole (circa 150 anual), ceea ce constituie un prilej fericit de confruntare a studenţilor şi cadrelor didactice cu exigenţele vieţii artistice, ale publicului de azi. Conservatorul este prezent cu manifestări de prestigiu în marile întreprinderi şi instituţii din Capitală, ca şi în unele localităţi din judeţe (bazinul carbonifer al Văii Jiului, centrele universitare Iaşi, Cluj-Napoca, Braşov etc.). Tot atît de importantă cred că trebuie considerată şi activitatea pentru sprijinirea formaţiilor artistice de amatori şi îndeosebi a celor din Centrul universitar Bucureşti. Aş mai aminti, în treacăt, şi bogata activitate didactică şi metodică pentru perfecţionarea cadrelor didactice din învăţămîntul preuniversitar bucureştean şi din 25 de judeţe.

— *În raportul prezentat la cel de-al XIII-lea Congres al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia misiunea patriotică, revoluționară a artei, a întregii activități cultural-educative. Care sînt principalele modalități prin care răspundeți acestei nobile misiuni ?*

— *„... Avem nevoie de poezie, de muzică, de lucrări plastice care să redea realitatea, viața, să imortalizeze munca și creația eroică a poporului nostru"*, spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. Muzica — aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre — reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun, patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare a culturii și civilizației pe pămîntul străbun ; muzica înseamnă istorie, cunoașterea tradițiilor umaniste ale artei românești, cunoașterea valorilor artei universale ; muzica se constituie într-un convingător jurnal sonor al marilor momente ale epocii de azi. Cei care ne desfășurăm activitatea pe tărîmul artistic am înțeles că adevăratele surse de inspirație trebuie să le constituie valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiție folclorică, valorile umaniste ale muncii libere prin care se ctitoresc o nouă societate și o nouă cultură, realizările anilor noștri, ale epocii deschise de Congresul al IX-lea, acestea fiind izvorul cel mai de seamă al originalității noastre, calea cea mai durabilă și sigură pentru consacrarea artei noastre pe plan național și universal. Faptul că în Conservator o bună parte din cadrele didactice este formată din personalități de seamă ale componisticii noastre face ca înnoirea repertoriului să se înscrie într-un proces firesc de transmitere a valorilor și a experienței artistice de la profesori către studenți, în aceasta relevîndu-se caracterul integrat al învățămîntului artistic muzical, care derivă și din calitatea de producători de bunuri culturale atît a cadrelor didactice — compozitori, muzicologi și interpreți — cît și a multora dintre studenți.

— *Ce ne puteți spune însă despre rolul cercetării științifice, privind larga deschidere a muzicii către celelalte domenii de activitate ?*

— Considerăm, fără îndoială, că este necesar ca cercetarea științifică din învățămîntul artistic muzical să adopte o perspectivă mai cuprinzătoare asupra resurselor încă nevalorificate ale muzicii, anticipînd astfel viitoare posibilități de integrare și prin alte mijloace decît cele artistice, bunăoară prin prospectarea valențelor sociologice, psihologice, biofiziologice ale limbajului muzical, într-o abordare interdisciplinară. Unele investigații deja întreprinse au scos la iveală aspecte deosebit de interesante cu privire la rolul muzicii în economia generală a disciplinelor de învățămînt, îndeosebi sub raportul stimulării creativității. O serie de studii efectuate în țări cu bogate tradiții științifice și tehnice au arătat faptul că însușirea modelelor de gîndire și de înțelegere ale muzicii în timpul școlarizării favorizează în mod simțitor progresele realizate și în alte discipline. Cu alte cuvinte, s-a constatat că muzica intervine nu numai pentru a sensibiliza auzul și facultățile de receptare, ci și pentru a dezvolta anumite capacități ale intelectului, anumite resorturi imaginative, care țin direct de esența creativă a spiritului uman. Nu este o întîmplare faptul că legitățile muzicale au constituit încă din vechime o temă de dezbatere pentru marii gînditori, nici faptul că mari savanți ai lumii, precum Einstein, practicau efectiv muzica. Este deosebit de elocvent faptul că marii reprezentanți ai școlii românești de matematică — Gheorghe Țițeica, Dumitru Pompeiu, Traian Lalescu, Petre Serghiescu, Victor Vîlcovici și alții — cîntau admirabil la un instrument muzical. Numeroasele invenții ale savantului român George Constantinescu legate de teoria sonicității preconizată de el s-au datorat și cunoașterii teoriei acordurilor muzicale, cît și faptului că el cînta bine la pian. Este îndeobște cunoscută pasiunea pentru muzică și balet a lui G. Călinescu. Și exemplele s-ar putea înmulți. Iată de ce considerăm că instrucției și educației muzicale în școală le revine un rol deosebit în dezvoltarea aptitudinilor artistice, tehnice, științifice, tocmai pentru că lumea sunetelor se înscrie în gîndirea celor tineri ca un fascinant univers a cărui exploatare ingenioasă își găsește corespondența în multe alte planuri ; astfel avem în vedere alte perspective de cercetare privitoare la efectele muzicii asupra organismelor vii (a celui uman în primul rînd, în cazul terapeuticii muzicale) ca și asupra productivității muncii. Nu putem să nu menționăm și rolul metodelor muzicale în cristalizarea gîndirii sistematice : *Psihologia consonantistă)* aparținînd savantului român Ștefan Odobleja, precursor al ciberneticii, ca și recent tipăritul volum *Logica rezonanței* al aceluiași autor, care arată implicația profundă a legităților de esență muzicală atît în funcționarea psihicului uman, cît și în ceea ce a devenit disciplină de avangardă a științei contemporane, cibernetica. Dar, revenind la tema noastră, aș vrea încă o dată să subliniez că pasiunea, izvorîtă dintr-o vocație reală, pe care studenții și cadrele didactice o manifestă în munca lor, reprezintă de fapt chezășia noii calități a învățămîntului muzical, calea lărgirii continue a orizontului lor artistic, științific, politic și ideologic.

Smaranda OȚEANU

Convorbire cu Nicolae CĂLINOIU președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

În ziua de 24 ianuarie Uniunea compozitorilor, în colaborare cu Conservatorul bucureștean, a organizat la fabrica de confecții „Tricodava" un concert intitulat *Cîntăm partidul și țara* — consacrat aniversării zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu și a Unirii Principatelor Române. Și-au dat concursul studenții claselor de canto. Din partea Uniunii compozitorilor au fost prezenți Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România —, Vasile Tomescu — secretar, Carmen Petra Basacopol, Vinicius Grefiens, Irina Odăgescu, Dumitru Capoianu, Emil Lerescu, Constantin Arvinte, Constantin Romașcanu, Mircea Bădulescu, Zaharia Popescu, Ion Chioreanu, Mircea Ștefănescu și Dinu Leșe. Același spectacol a fost reluat în ziua următoare, la Uzinele „Semănătoarea". Au luat parte Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., Irina Odăgescu, Teodor Bratu, Mișu Iancu, Paul Urmuzescu, Mircea Neagu, Zaharia Popescu, Ion Chioreanu, Vasile Donose, Dinu Leșe. ● Luni 7 ianuarie corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijat de Marin Constantin a oferit oamenilor muncii de la Filatura Română de bumbac un concert dedicat zilei de naștere a tovarășei Elena Ceaușescu. Și-au dat concursul studenți de la clasa de vioară, clarinet și pian. Reprezentanți ai Uniunii compozitorilor au fost Nicolae Călinoiu, președinte, Laurențiu Profeta, secretar, Carmen Petra Basacopol, Irina Odăgescu, Alexandru Pașcanu, Radu Paladi, Emil Lerescu, Dumitru Capoianu, Constantin Arvinte, Mircea Neagu, Vasile Timiș, Constantin Romașcanu, Zaharia Popescu, George Derieteanu, Liviu Dandara, Ion Chioreanu. ● Compozitorii Zaharia Popescu și Boris Cobasnian au reprezentat Uniunea compozitorilor în cadrul manifestărilor artistice cu titlul *Cîntec eroului între eroi*, organizate în colaborare cu Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă Constanța (17 ianuarie). ● Între 31 ianuarie și 3 februarie a avut loc întîlnirea cu dirijorii formațiilor corale de amatori din Timișoara, în vederea participării acestora la ediția a V-a a Festivalului Național „Cîntarea României". A fost prezent compozitorul Mircea Neagu.

A. V.

Noi lucrări la biroul secției de critică și muzicologie

Cornel Țăranu — *Stilistică muzicală* ● Ovidiu Varga — *Bach, un Orpheu pămîntean* ● George Sbârcea — *Opereta și lunga ei poveste.*

Noi lucrări la biroul secției didactice

Anton Zeman : *A sosit vacanța* — suită pentru cor de copii pe versuri de L. Țugui. ● Anton Dogaru : *Trei dansuri pentru pian* ● Gabriela Andrei și Magdalena Mareș : *Culegere de piese transpuse pentru violă și pian*, cuprinzînd transcripții de miniaturi românești de D. Bughici, D. Buciu, M. Bădulescu, L. Comes, V. Petculescu, Z. Vancea, precum și piese din repertoriul universal.

Ploiești

În ziua de 26 noiembrie 1984, în cadrul ședinței de lucru a Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești s-au dezbătut sarcinile ce revin creației literar-artistice din documentele programatice adoptate de Congresul al XIII-lea al partidului. Cu acest prilej s-a evaluat activitatea de creație desfășurată de membrii cenaclului în anul 1984 și s-a stabilit planul de activitate pentru anul 1985. În final au fost audiate lucrări din creația compozitorilor prahoveni și, în primă audiție absolută, *Poemul liricofilozofic pentru recitator, flaut, violoncel și percuție* de Dumitru Moțatu, pe versuri de Mihai Eminescu.

O acțiune similară a avut loc și în seara zilei de 17 decembrie 1984 cu membrii biroului cenaclului muzical. Compozitorul Zaharia Popescu, din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., a susținut referatul „Sarcinile ce revin compozitorilor și muzicologilor, interpreților și activiștilor din domeniul instrucției și educației muzicale", în lumina orientărilor cuprinse în Raportul prezentat celui de al XIII-lea Congres de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului. Discuțiile purtate au subliniat necesitatea creșterii exigenței în domeniul calității creației muzicale, realizării unor lucrări de certă valoare, cu prilejul sărbătoririi celor trei mari evenimente ale anului 1985 : 4 decenii de la victoria asupra fascismului, Anul internațional al tineretului și 20 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. Totodată, s-au precizat sarcinile ce ne revin în domeniul intensificării educației muzicale a publicului, și îndeosebi a tineretului, sporirii contribuției membrilor cenaclului și a profesorilor de muzică, la mai buna orientare a repertoriului mișcării muzicale de amatori, la pregătirea instructorilor și a dirijorilor de cor, a formațiilor artistice înscrise în actuala ediție a Festivalului Național „Cîntarea României".

Alexandru BĂDULESCU

Constanța

În ziua de 12 noiembrie 1984, conducerea Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" a avut o întrevedere cu organizatorii manifestărilor muzicale din cadrul festivalului „Pontica '84", cu care ocazie s-au

discutat mai multe probleme legate de organizarea și de conținutul acestor manifestări. În conformitate cu cele stabilite la această întrevedere, manifestările respective s-au desfășurat în zilele de 23—25 noiembrie. Printre participanți s-a numărat și o delegație a Uniunii compozitorilor formată din : Liviu Comes, Zaharia Popescu, Ludovic Paceag, Iovan Miclea, Grigore Nica și autorul acestor rînduri (în calitate de președinte al Cenaclului muzical constănțean), precum și folcloristul Gheorghe Oprea, de la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

În dimineața zilei de 23 noiembrie a avut loc, în sala de conferințe a Casei de cultură a sindicatelor din Constanța, o sesiune de referate și comunicări științifice intitulată *Tradiții românești în folclorul dobrogean.* Dintre vorbitori menționăm pe cei doi folcloriști invitați, Ludovic Paceag și Gheorghe Oprea, precum și pe profesorul Dem. Diaconescu, secretar al Cenaclului „Ioan D. Chirescu". La sfîrșitul sesiunii s-au interpretat cîntece populare dobrogene, prelucrări și compoziții inspirate din folclorul dobrogean, printre compozitori figurînd și doi membri ai Cenaclului muzical constănțean : Carmen Cristescu și Adrian Doxan. În după-amiaza aceleiași zile, compozitorii și muzicologii invitați, împreună cu cîțiva membri ai Cenaclului muzical, au asistat la un spectacol folcloric ce a avut loc la Căminul cultural din comuna Lipnița.

În zilele de 24 și 25 noiembrie s-au desfășurat manifestările ocazionate de festivalul de muzică corală „Ioan D. Chirescu", ediția a IV-a. Astfel, în prima zi, Casa de cultură din orașul Cernavoda a găzduit un simpozion omagial „Ioan D. Chirescu" (cu care ocazie au vorbit și compozitorii și muzicologii invitați), urmat de un concert coral ; iar în ziua a doua a avut loc, în sala cea mare a Casei de cultură a sindicatelor din Constanța, un al doilea concert coral. Menționăm faptul că la realizarea și reușita ambelor concerte au contribuit, în mod substanțial, compozitorii și dirijorii din municipiul și județul Constanța, membrii ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor, sau ai Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu", și anume : Boris Cobasnian, Aurel Manolache, Emanoil Frusinescu, Ana Binder, Elena Ionescu, Ion Petrache, Sabin Nicolainã, Theodor Rădulescu, Mariana Popescu, Cristache Fieraru, Eliade Buciuc, Petre Ștefănescu și Magdalena Matenciuc. De asemenea, menționăm faptul că la cel de-al doilea concert au participat și două formații corale invitate, din județele Călărași și Hunedoara, dirijate de Marcel Costea și Horațiu Alexandrescu. Ambele concerte s-au bucurat de prezența unui public foarte numeros, acest fapt constituind un real stimulent atît pentru formațiile corale participante cît și pentru activitatea viitoare a Cenaclului muzical din Constanța.

Dragoș ALEXANDRESCU

Noutăți editoriale

Partituri

— Cornel Țăranu — *Ghirlande* — simfonie pentru orchestră de cameră
— Vasile Timiș — *Fantasme* — jocuri polifonice pentru 18 instrumente de suflat.
— Sorin Vulcu — *Epica Magna* — sonata pentru trombon solo.
— * * * — *Repertoriul instrumental,* vol. V. — Piese de clarinet.
— Johnny Răducanu — *22 teme de jazz.*

Cărți

— Octavian Lazăr Cosma — *Hronicul muzicii românești,* vol. VI.
— Pascal Bentoiu — *Capodopere enesciene.*
— Liviu Comes — *Lumea polifoniei,*
— Alexandru Rădulescu și Iosif Sava — *Șase decenii pe estrada Ateneului,* vol. II — *Dirijori români.*
— Gaby Michăilescu — *Leonard, soldatul de ciocolată.*
— Lucian Cursaru — *Paravan cu irișI.*

Noutăți Electrecord

Muzică de cameră

— Mirela Florescu — Recital de xilofon.

Muzică ușoară

— *Melodii* interpretate de Angela Ciochină.
— *Două albume cu melodii* interpretate de Mirabela Dauer și Tudor Gheorghe.
— *Melodii din Bucureștiul de odinioară — John.*

Muzică populară

— *Melodii* interpretate de Maria Apostol, Ileana Gregulescu-Măgureanu, Valeriu Sfetcu, Sofia Vicoveanca, Ileana Sărăroiu, Tiberiu Ceia, Ana Măndoiu, Ana Pop-Corondan, Alexandru Grozuță.
— *Astăzi e ziua ta* — piese pentru ceremonii.

D. I.

Valoare și pseudo-valoare în repertoriu și în modalitatea de interpretare muzicală

MUZICA UȘOARĂ

Inițiem, începînd cu acest număr al revistei, o serie de dezbateri avînd ca scop imediat stimularea progresului constant al vieții noastre muzicale, sub raportul conținutului ei și al dezideratului propagării valorilor autentice.

Sînt bine cunoscute la noi — și în măsură crescîndă peste hotare — potențialul impresionant de talente și împlinirile semnificative în toate domeniile artei sunetelor, crescute din realitatea românească contemporană. Un folclor cu rădăcini străvechi și bucurîndu-se de o atenție crescîndă în zilele noastre, o cultură de mare originalitate națională, evoluată și competitivă, pe plan mondial, la nivelul creației și interpretării, în cele mai diverse compartimente ale patrimoniului lăsat de secolele dezvoltării profesionale a muzicii, succese deosebite în domeniul cîntecului, al genurilor de cea mai largă circulație — iată, în cîteva cuvinte, tabloul multilateral și vital al muzicii românești actuale. Consemnăm, în același timp, înflorirea considerabilă a artei amatoare, consfințită de rezultatele multiplelor ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României" și în general de participarea din ce în ce mai însuflețită a maselor de oameni ai muncii la răspîndirea frumosului muzical. Orice dezvoltare însă, mai cu seamă cînd implică fenomene de asemenea amploare și semnificație socială, trebuie întemeiată pe aspirația continuei propășiri, perfecționări calitative — slujită de simțul critic al tuturor celor ce sînt părtași la ea și o înfăptuiesc, în tot sensul cuvîntului, urmărind cu rigoare sublinierea laturilor pozitive ale unei atare dezvoltări cît și evidențierea direcțiilor în care se cere îndreptat efortul de optimizare. Acesta este sensul dezbaterii noastre, pe care, pentru a fi mai eficientă, am proiectat să o realizăm pe anumite domenii specifice, putînd fi astfel mai temeinic analizate. Și vom începe cu MUZICA UȘOARĂ, deoarece cunoaște o asemenea răspîndire, constituind adesea cel dintîi tărîm al apropierii de artă pentru un număr impresionant de semeni ai noștri, între care se numără mulți, foarte mulți tineri — și deci se cuvine să primească mereu un aflux considerabil de forțe proaspete. Poate și pentru că talentele în această direcție sînt numeroase, dar și — paralel — pentru că domeniul trebuie tot timpul apărat de sub-produsele care pot perverti gustul public ; ținînd seama că aci tentația minimei exigențe este mai frecventă și deci se cuvine subliniată cu răspicare importanța trierii și eșalonării valorilor ; aparent oricine „se pricepe" în muzica ușoară și totuși problemele ei sînt delicate și dificile dat fiind că, pe plan mondial, gradul de măiestrie în cîmpul respectiv a crescut considerabil, impunînd, la ora actuală, constituirea unei *culturi a genului,* care pretinde nu numai bunăvoință ci și o strictă specializare. Pentru toate aceste considerente, începem prin a supune tematica formulată în titlul general al dezbaterii noastre cîtorva creatori sau comentatori de necontestat prestigiu și de recunoscută probitate profesională. Ne bucurăm să înfățișăm primele puncte de vedere în această problematică, fără să pretindem la epuizarea aspectelor esențiale care ar trebui să fie atinse, nici la infailibilitatea considerațiilor expuse. Sîntem încredințați că, dată fiind aria tot mai largă de aspecte înglobate de manifestările muzicii ușoare românești, tematica în bună măsură nouă și legată de esența vieții în societatea noastră pe care o vehiculează — în același timp preocuparea firească în legătură cu competivitatea ei în fața publicului de la noi și de aiurea — toate contribuțiile aduse aci sînt îndreptate către un „mai bine" semnificativ pentru destinele artei noastre de astăzi. Am putea spune că s-au formulat gînduri serioase privind evoluția muzicii ușoare — și în această lumină invităm cititorii la parcurgerea atentă și sensibilă a opiniilor interlocutorilor noștri.

„TOP" ȘI VALOARE, STATISTICĂ ȘI ESTETICĂ

Marea dilemă a genului pare a fi aceea de a alege între *calitate* și *accesibilitate* între *popularitate* și *exigențele profesiei de compozitor.* Este de fapt o falsă dilemă !

Beatlesii au fost artiști — creatori de excepție dar asta nu i-a împiedicat să aibă milioane de admiratori. ABBA a unit sub aceeași acoladă măiestria profesională cu accesibilitatea cea mai largă. La noi, un Ion Vasilescu a fost și rămîne cel mai frumos exemplu de mare compozitor care cucerește publicul *fără a face concesii,* rămînînd fidel muzicii adevărate (originalitate melodică, diversitatea coloritului armonic, stil personal).

Cei ce promovează surogate muzicale banale și impersonale apărîndu-se de reproșurile breslei cu binecunoscuta formulă „asta place publicului" comit două grave erori. Prima : vorbesc în numele publicului fără ca acesta să le fi dat vreun mandat ! (Dacă s-au primit 300 de scrisori la Radio sau la redacția ce întocmește „TOP"-ul, asta nu angajează cu ni-

mic publicul de milioane !). O a doua eroare : ei uită că publicul nu este omogen. În realitate nu există „un public" ci... mai multe : unora le place X, altora Y, fetele îl iubesc pe Julio, băieții pe Michael Jackson (sau... viceversa), unora le plac romanțele, altora rockul, altora șansonetele. Și, peste toate astea, se uită că *marele public* (înțeles ca noțiune abstractă social-istorică) poate primi la un moment dat cu căldură și o muzică proastă, *se poate deci înșela,* dar *nu pentru mult timp !* Mai curînd sau mai tîrziu această muzică va fi respinsă, uitată, după principiul observat cîndva de Lincoln : „Pe unii oameni poți să-i înșeli tot timpul, pe toți oamenii poți să-i înșeli o anumită perioadă de timp, dar nu poți să-i înșeli pe *toți oamenii tot timpul !* " (s.n.). Publicul este uneori (ca să zic așa) „indus în eroare" de proprii săi idoli. Se știe că vedetele solistice ale muzicii ușoare nu sînt întotdeauna foarte exigente la capitolul repertoriu, iar uneori dovedesc chiar o dezarmantă lipsă de gust.

Nu rareori se poate întîmpla ca atunci cînd vedeta adorată cîntă o nouă melodie „fanii" să aplaude frenetic indiferent de calitatea acestei melodii. Pe ei nu-i interesează partitura ci numai și numai *vedeta adorată !* Și la Concursul TV „Șlagăre în devenire" se întîmplă ceva asemănător. Dacă o dată am îndrăznit să dau nota 8 unei melodii cîntate de o mare vedetă a genului, am primit telefoane de protest, nu din partea admiratorilor compozitorului, ci din partea fanilor vedetei ! Zadarnic le explicam eu că, fiind vorba de un concurs de creație, aveam obligația de a judeca *cîntecul* și nu *cîntăreața !*

Dacă cercetăm top-urile de muzică ușoară (de la noi sau din orice altă parte a lumii) vom observa că în ele figurează laolaltă piese realmente valoroase alături de cîntece mediocre și pastișe, confecționate după rețete străvezii.

TOP-ul este un sondaj care exprimă o realitate socială — privind gustul (bun sau mai puțin bun) — al celor ce au fost chestionați. El nu are valoare (sociologică) decît atunci cînd reprezintă opinia unei mari mase de ascultători (de ex. sute de mii de oameni care au cumpărat un anumit disc). Atunci cînd TOP-ul se bazează pe scrisorile a numai cîteva sute de oameni (cum se întîmplă adesea la noi) el nu are nici măcar valoare sociologică. Cît privește valoarea și semnificația *estetică* a unui TOP — (așa cum m-am străduit să arăt mai sus) ea nu se poate constitui într-o certitudine nici atunci cînd e vorba de opinia unui mare număr de oameni. Ce să mai spunem atunci despre „metoda" (folosită și la noi la unele concursuri) de a alege cîțiva spectatori din sală și a le acorda dreptul de a decide acordarea „premiului publicului". Întreb : printre acești cîțiva oameni nu pot fi, întîmplător, și afoni ?...

Pledoaria mea, poate prea lungă, este și rămîne legată de promovarea *dezbaterii* (bazată pe argumente de ordin estetic) atunci cînd e vorba de selecția valorilor în muzica ușoară. Dacă am părăsit juriul concursului „Șlagăre în devenire" este pentru că nu sînt de acord cu sistemul de notare spontană (împrumutat din sport), sistem ce nu dă posibilitatea juriului de a gîndi, de a compara, de a dezbate, așa cum, de cînd lumea, se procedează în aprecierea fenomenului artistic. Mă încăpățînez a crede că muzica ușoară este artă autentică, fără rabat, că este întîi *Muzică* și numai îl al doilea rînd *ușoară.*

Iată de ce, cînd observ că o melodie este banală, că are reminiscențe din alte șlagăre, nu-mi face plăcere să aud răspunsul : „Da' ce vrei dumneata, așa-i toată muzica ușoară ! " Sau, dacă observ că un cîntec este prost construit nu-mi place să mi se dea a înțelege : „Da ce vrei dumneata, să scriu o simfonie ?". (Îmi vin în minte vorbele lui Honegger care sună cam așa : „Dacă am construi biciclete așa cum unii își construiesc compozițiile muzicale — precis că ne-am frînge gîtul !").

Astfel de „teorii", care justifică în fond comoditatea (ca să nu zic lenea) în creație, deschid porțile diletantismului și mediocrității. În ultimul timp ascult la RTV destul de multe „muzicuțe" pe care le-aș numi „infantile" dacă nu mi-ar fi teamă că se va înțelege că sînt bune pentru copii.

Aceste rînduri vor să fie un apel la păstrarea prestigiului pe care și l-a cîștigat breasla ce a fost întemeiată de Ion Vasilescu. Publicul nostru dorește o muzică frumoasă și originală. Este normal să avem un public exigent în țara care a dăruit omenirii pe Enescu și care posedă, poate, cel mai bogat folclor muzical din lume. De aceea orice apel la așa zise TOP-uri pentru justificarea unei muzici derizorii mi se pare a fi pură demagogie.

Laurențiu PROFETA

PERFECȚIONAREA SE OBȚINE PRIN STUDIU

Fenomenul muzicii ușoare contemporane se caracterizează printr-o mare varietate de genuri și stiluri și poate mai mult ca oricînd printr-o mare audiență la publicul de toate vîrstele.

Pătrunzînd mai adînc în miezul problemei, depistăm o serie de înnoiri în ceea ce privește conceptul de melodie, formă muzicală, în domeniul armoniei, ritmului, orchestrației și manierei de interpretare.

În acest ocean imens, pe care genuri mai vechi deja consacrate plutesc alături de o multitudine de noi genuri, stiluri, orientări și căutări, este din ce în ce mai greu să faci delimitări sau stricte clasificări. Cert este că

aceea care trebuie neapărat să existe în piese de muzică ușoară este *muzica însăși.*

Melodia, ca accepțiune muzicală, a primit noi valențe, coordonate diferite de construcție, dar ea trebuie să *existe* și să ajungă la sufletul ascultătorului împreună cu *textul,* cu care merge mînă în mînă.

Armonia, oricît de sofisticată și înnoitoare ar fi, trebuie să se marieze cu stilul melodiei pe care are rolul s-o susțină.

Orchestrația vine să îmbrace aceste două elemente îngemănate, într-o haină frumoasă, potrivită.

Ritmul este și el o componentă din ce în ce mai importantă. Toate acestea, îmbinate dau naștere cîntecului de muzică ușoară.

În sfîrșit, *interpretarea,* ca ultim act al creației muzicale, încununează, pune în valoare, elementele amintite într-o manieră adecvată stilului ales.

Atunci cînd există pregătirea muzicală necesară, talentul și preocuparea permanentă de a fi la curent cu tot ce este nou, ne aflăm în fața unei melodii de muzică ușoară valoroasă și actuală. Cînd lipsesc, însă, unul sau mai multe din elementele amintite, ne aflăm în fața unor creații simpliste, învechite, șterse, fără sorți de izbîndă.

Muzica ușoară românească contemporană ni se prezintă într-o formă variată de genuri și stiluri. Există preocuparea compozitorilor din toate generațiile pentru înnoirile melodice, armonice, orchestrale și ritmice care apar. Se realizează an de an o serie de melodii valoroase, de la cîntecul de adîncă vibrație patriotică la melodia de dans, de la cîntecul liric la cel de divertisment. Trebuie menționat aici că în ultimul timp au fost create o multitudine de piese inspirate din viața de zi cu zi a poporului nostru, cîntece care aduc în prim plan dragostea de țară și partid, precum și cîntecele de pace. Din păcate, în noianul de melodii care apar și sînt oferite publicului întîlnim și foarte multe confecționate de oameni fără nici un fel de pregătire muzicală, cu mai mult sau mai puțin talent, melodii care însoțesc — ceea ce este și mai grav — versuri de o mare sensibilitate și valoare artistică, dîndu-se iluzia că este suficientă calitatea acestora din urmă.

Ca în oricare profesiune și în ceea ce privește muzica ușoară este nevoie de o pregătire de specialitate atunci cînd dorim producțiuni de performanță. Spre împlinirea acestui deziderat este necesară o formă organizată prin care să se ofere tinerilor cu înclinație și talent în domeniu posibilitatea de a învăța cele necesare. Ne referim, în speță, la învățămîntul muzical. Lucrurile s-ar îmbunătăți dacă în cadrul Conservatoarelor ar exista și o secție de compoziție pentru jazz, muzică ușoară și *musical,* iar dacă în cadrul catedrei de orchestrație s-ar preda și orchestrația specifică acestor genuri muzicale. Pentru că în orchestra de muzică ușoară apar noi instrumente (chitara electrică solo, armonie sau bas. sintetizoare, pianul electric, orga electronică, „pachetele" de instrumente de suflat și percuție), cărora trebuie să le fie cunoscute toate caracteristicile, aplicate la genurile care ne interesează ; în combinație cu instrumentele clasice ele duc la o altă gîndire orchestrală decît în genul simfonic bunăoară.

Să mai amintim aici și de maniera diferită, de cea întîlnită în muzica corală de exemplu, în care se scrie pentru grupurile vocale, în mare măsură nelipsite din cîntecul de muzică ușoară.

Ajungînd la interpretarea în genul pe care-l discutăm, trebuie să începem prin a spune că există la ora actuală în țara noastră un număr de soliști talentați, pregătiți, experimentați, care își fac cu cinste și succes datoria, oferindu-ne melodii în prezentări adecvate, moderne, personale, care servesc creația de gen. Numărul lor este însă foarte mic în comparație cu fenomenul atît de îndrăgit de marele public și atît de răspîndit al muzicii de largă circulație. Voci șterse, neformate, fără nici o personalitate, care în cel mai bun caz urmăresc să imite un solist cunoscut, maniere de interpretare de mult depășite, mișcări scenice penibile — toate acestea generează producțiuni de calitate sub-mediocră. Și acest lucru se întîmplă pentru că nu este suficient să-ți placă muzica ușoară, chiar dacă ai înclinații spre aceasta, nu este suficient să o asculți sau să imiți pe unul sau pe altul, ci trebuie să înveți mai întîi să știi să o asculți și apoi să o practici. Doar așa interpretul profesionist se poate deosebi de simplul ascultător de muzică.

Și aici se simte nevoia unei forme organizate de învățămînt, în care cei chemați să se deprindă să cînte exact, să-și formeze stilul caracteristic muzicii ușoare, să li se predea mișcarea scenică, dansul, dicția, tălmăcirea textului și atîtea lucruri fără de care interpretul nu va putea trece rampa.

Desigur că o parte din interpreți pot apela la cunoștințele muzicale de gen, predate în cadrul școlilor populare de artă, de către oameni de specialitate, cu experiență și mult devotament. Dar numărul celor care se instruiesc este mic în comparație cu marea majoritate care crede că puțină voce, puțin talent, puțină mișcare și ... puțin din toate sînt suficiente atingerii randamentului profesional.

O altă problemă ar fi penuria de instrumentiști cu pregătire muzicală în genul respectiv, o mare parte din membrii formațiilor de muzică ușoară învățînd instrumentul (chitara, instrumentele cu clape, instrumentele de suflat sau precuție) „după ureche" cum se spune. Și rezultatele nu întîrzie să se arate.

Trebuie să se înțeleagă că așa cum un scriitor, poet sau actor știe să scrie și să citească, tot așa un compozitor, instrumentist sau solist vocal trebuie să cunoască notele muzicale și să-și însușească o pregătire complexă care

să-i permită atingerea profesionismului, a performanței în ultimă instanță.

Există, este adevărat, un mănunchi de compozitori și interpreți talentați care fără o pregătire muzicală complexă au reușit să se afirme în viața muzicală a țării, cîștigînd chiar admirația publicului, dar ei constituie, o subliniem, doar *excepția care întărește regula.*

Toți cei care activăm pe tărîmul muzicii ușoare — compozitori, soliști vocali, instrumentiști am fi deosebit de bucuroși dacă întreprinderea care realizează instrumente electrice la noi în țară s-ar ocupa și de căutarea posibilităților ca în magazine să existe instrumente electronice *cît de cît* competitive pe plan european, fără de care nu se poate realiza un timbru actual de orchestrație.

Marius ȚEICU

CREȘTEREA CALITĂȚII PRODUSULUI ARTISTIC AUTOHTON

Sectorul de care ne ocupăm, cuprinzînd R-TV, film, teatru muzical, concerte, discuri și casete, localuri, disco și videoteci etc., — a devenit de proporții uriașe, privind milioane de consumatori și beneficiari— în mare majoritate, *tineret* — și nu poate fi tratat cu superficialitate sau indiferență, fără îngrijorătoare consecințe ! Și să nu uităm că, măcar virtual, și muzica ușoară trebuie să fie Muzică, — deci ținînd compatibil de sectorul *Artă !* Iar, Arta presupune o permanentă luptă pentru formarea și educarea gustului artistic. Muzica este un limbaj ; și orice limbaj poate merge pînă la sublim, — sau pînă la trivial !

Părerea mea este că problema majoră o constituie cea a rezolvării *pe teren* a unor discordanțe (uneori, chiar antagonisme !) dintre teorie și practică. Mai clar spus, ar fi : una vorbim dimineața, — și alta auzim seara ! De ce ?... Pentru că *asanarea terenului* — (prima condiție necesară !) — este deosebit de grea. Or, se știe : e inutil să interzici cînd nu poți să împiedici ! Să nu uităm ce înseamnă, în acest sector, problema „modă", problema „consumator", problema „concurența străină", problema „randament financiar", — toate sinonime (aparent !) cu „permanentă concesie"... Dimpotrivă : această asanare a terenului nu se poate tenta — e clar pentru mine — decît prin *creșterea calității produsului artistic autohton !* Dacă vreți, — o regulă translată de la Industrie, la Artă ; dar, singura cale de a interesa și convinge pe consumatorul de bunuri. Competitivitatea se cîștigă numai prin *originalitate și specific,* — nu prin còpii fără valoare și fără șanse ! Și mai ales în acest domeniu ! E deci firesc să se ceară o proporție *rațională* la... „import", eliminîndu-se cu curaj tot ce e „surogat" și — luptînd cu tot ce e cosmopolitism — un *protecționism* numai asupra a ceea ce este realmente *valoros,* din producția națională. Sînt legi care funcționează de mult, în cele mai avansate dintre țări, și care nu se pot eluda.

Cele mai importante și urgente deziderate mi se par a fi :

Creșterea responsabilității creatorilor — pentru a-și onora acest titlu. În locul unei super-producții numai *cantitative,* grija pentru *calitatea* fiecărei piese. Marca artistului este exigența, nu concesia ! Și s-ar cere o mai mare pudoare a hîrtiei ! Să amintim și vorba lui Euripide — adevărată lecție pentru artiști : „ca să plîngă el, publicul, — întîi trebuie să mă doară pe mine !". Cu mai multă trăire autentică, ar fi mai puține cîntece... „în primă și ultimă audiție" !

Criterii *artistice,* în judecata de valoare a lucrărilor. Competență în exercitarea ei ; cultură generală și de specialitate. Se cuvine combătută influența negativă, periculoasă, pe care o exercită ușurința acceptării, lansării, chiar premierii unor non-valori.

Obligatoria *convergență* a acțiunii diverselor instituții muzicale sau consumatoare de muzică. Orice „apă tulbure" generează „pescuitori", favorizează diletantismul profesionalizat și impostura. Firma instituției nu poate justifica orice ! — nici aspectul financiar scutit de respectul artistic datorat publicului. Scuza „asta cere publicul" este, de multe ori, o comodă umbrelă pentru acoperirea lipsurilor sau gusturilor personale, chiar și a unor strigătoare abuzuri. După cum, exploatarea unor carențe de cultură sau gust ale unei părți din public — mai ales din rîndul tineretului — pentru o trambulină publicitară ieftină, sau pentru obținerea de venituri suplimentare, mi se pare absolut nepermisă.

Acordarea unei *priorități* în programare, în toate sectoarele, muzicii *calitative,* capabile să ridice stacheta artistică, nu invers ! Secretele promovării, în crescendo, a unor evidente non-valori, nu prea mai sînt... secrete ! Dar chiar simpla indiferență este nocivă ; ar fi timpul să se schimbe criteriul „de ce nu" ?, în mai artisticul „de ce da" ? ! Confuzia auditorului de azi între *sonoritate* și *valoare componistică* obligă la folosirea tehnicii celei mai moderne, pe creația *calitativă* — nu invers ; pentru că desuetudinea sonoră defavorizează mult, chiar o piesă de valoare. Se cere o tenace luptă contra imbecililsmului și prostului-gust promovate super-decibelizat ! Ca și împotriva lipsei de respect și impudorii cu care sînt, uneori, abordate tematicile majore.

Sigur că muzica ușoară nu se poate sustrage „modelor". Dar modă înseamnă „ce se va demoda" ! — spunea Picasso. Iar cel mai demodat lucru „e ziarul de ieri" — spunea Jules Renard. De unde, obligatoriul echilibru între modern și perenul specific, mereu îm-

bogăţit şi înnoit. Dacă muzica uşoară este şi o marfă de consum, — cu certitudine va fi mai greu de cunoscut piaţa mondială fabricînd *blue-jeans*, de care e sătulă, — decît furnizînd bluze de pînză topită, sau ilice şi cojoace, cu minunatele lor lucrături artistice. Dovada e făcută ; să sperăm că muzica uşoară românească, bine lansată, o va mai face !

Henry MALINEANU

PROFESIONALISM ŞI DILETANTISM

Poate că multă lume s-a întrebat de ce scriu şi muzică uşoară după ce mă făcusem cunoscut pe tărîmul simfonic, al muzicii instrumentale şi camerale, care mi-au adus o consacrare pe plan naţional şi internaţional. Am abordat acest gen şi continui s-o fac din necesitatea comunicării cu un cît mai mare număr de oameni cît şi în speranţa că le voi înlesni o trăire artistică pe cît de profundă pe atît de reconfortantă. Însă nicidecum facilă. Fiindcă e locul şi momentul s-o spun că resping, ca neîntemeiate, unele clasificări precum genul „uşor" sau de „divertisment" pe care le întîlnim deseori. Nu sînt de acord pentru că eu fac o netă diferenţiere între termenii „simplu" şi „simplist". Simplitatea implică atingerea perfecţiunii, a esenţei, pe care un Picasso o definea în mod foarte elocvent prin cuvintele : „încerc a desena precum un copil", iar Michelangelo căuta s-o atingă prin înlăturarea din blocul de marmoră a tot ce era de prisos. Pe cînd „simplismul" înseamnă, dimpotrivă, o lipsă de esenţializare, o sărăcie provenită dintr-o superficialitate spirituală cît şi profesională, care poate duce pînă la ceea ce denumim pastişare sau *kitch*.

Muzica uşoară permite un anumit fel de esenţializare prin limitarea în timp a discursului muzical, dar tocmai această reducere a duratei o pune în pericolul de a cădea în simplism, prin folosirea unor scheme arhicunoscute, devenite şabloane, cît şi prin lipsa acelei măiestrii componistice care-i îngăduie artistului de a exprima mult, într-un răstimp comprimat.

Există ideea potrivit căreia muzica uşoară este, prin definiţie, „uşor de făcut". Dacă ne amintim, însă de cuvintele lui Eminescu : „E uşor a scrie versuri /Cînd nimic nu ai a spune, / Înşirînd cuvinte goale / Ce din coadă au să sune ; " — ne dăm seama cîtă eroare conţine această idee. Deci, pentru a scrie orice gen de muzică, inclusiv muzica uşoară, trebuie, mai întîi, să ai ceva de împărtăşit semenilor prin intermediul sunetelor. Dar asta nu e deajuns. Deoarece, ca să-ţi asiguri perceperea şi înţelegerea mesajului sonor, ţi se cere talent — adică, un spor de fantezie şi sensibilitate faţă de sunet. Şi nici talentul nu ajunge. Căci trebuie să fie slujit de o ştiinţă muzicală, care presupune cunoaşterea temeinică a limbajului muzical, a tehnicii componistice — armonie, orchestraţie, forme muzicale etc. —, toate acestea implicînd cu stringenţă, şi în cazul muzicii uşoare, existenţa unui învăţămînt specializat.

S-ar putea crede că, odată înarmat cu aceste cunoştinţe complexe, poţi scrie muzică uşoară. Dar nu este deajuns nici această cunoaştere. Fiindcă dincolo de pregătire teoretică, compozitorului i se cere să aibă un orizont artistic şi cultural cît mai larg, un permanent contact cu toate noutăţile de valoare în domeniul său, precum şi o practică pe cît de laborioasă pe atît de exigentă. Dar nici atît nu e de ajuns.

Idealul oricărui artist este acela de a dobîndi un stil personal. Or pentru asta, pe lîngă dezideratele mai sus amintite, creatorul trebuie să adîncească, în chip personal, întregul patrimoniu spiritual şi artistic însuşit prin trăire şi educaţie, pentru a-l răsfrînge, ca specific naţional, în lucrările sale. Aşadar, o adevărată personalitate artistică nu este de conceput în afara preluării valorilor naţionale şi a redării lor prin filtrul propriei măiestrii şi sensibilităţi. Numai astfel compozitorul poate pătrunde în cugetul semenilor şi, totodată, poate aspira la succes şi chiar la universalitate.

Muzica uşoară românească se distinge prin multe şi reale valori, dar păcătuieşte uneori prin pastişare şi diletantism. De aceea e de dorit ca, într-un viitor apropiat, o instituţie de prestigiul Conservatorului să asigure o pregătire temeinică şi în acest domeniu al muzicii. Lipsa unui cadru de pregătire adecvat atrage cu sine penuria instrumentiştilor şi interpreţilor specializaţi în genul acesta, silinţele autodidactice dovedindu-se lăudabile dar insuficiente pentru atingerea unui nivel de înalt profesionalism.

Spre stupoarea mea, recent am descoperit, într-o publicaţie săptămînală, „un top" al compozitorilor şi interpreţilor de muzică uşoară românească. Dacă ideea de „top" se poate aplica — dar şi atunci cu destulă relativitate — în materie de şlagăre, mi se pare complet deplasată în alcătuirea unui clasament, ca la fotbal, referitor la compozitori şi interpreţi. Ce ar fi ca, într-o bună zi, să citim următorul clasament : locul întîi — Bach ; locul doi — Beethoven ; locul trei — Mozart ; locul patru Brahms şi aşa mai departe. E oare de conceput aplicarea unei ierarhizări sportive într-un asemenea domeniu al artelor ? Se poate afirma vreodată că, într-o orchestră, primatul este al instrumentelor de coarde, pe cînd percuţia deţine locul doi, iar suflătorii locul trei ? Cu siguranţă, nu. Deoarece fiecare creator şi interpret îşi are propria sensibilitate şi valoare, propriul stil şi personalitatea sa, iar eforturile lor comune conferă dimensiunile muzicii uşoare naţionale.

Din experienţa mea pedagogică, în predarea esteticii la Conservatorul „Ciprian Porum-

bescu" pot afirma cu tărie că avem un tineret minunat, cu deosebite însușiri, mulți dintre studenți vădind înclinație și dragoste pentru muzica ușoară, precum și dorința de a se specializa pe acest tărîm. Nu mi se pare decît un pas pînă la înființarea unei secții, care să le asigure împlinirea acestui deziderat, astfel ca ștafeta muzicii ușoare românești să fie preluată de creatori autentici, capabili să ducă faima acestui gen peste hotarele țării.

Anton ȘUTEU

PROBLEME VECHI, DISCUȚII NOI

Este bine, să recunoaștem, ca din cînd în cînd să ne așezăm în jurul unei mese mai mult sau mai puțin rotunde, încercînd să clarificăm unele aspecte ce țin de viața muzicală, sub raportul creației sau al interpretării. Este bine, mai ales atunci cînd „masa" cu pricina este găzduită de sediul publicației de specialitate a Uniunii compozitorilor, chiar dacă nu ne putem reprima o ascunsă îndoială : cîți vor citi dezbaterea, intervențiile noastre ? Ar fi bine, deci, dacă tot ceea ce discutăm noi aici ar căpăta ulterior un cadru mai larg de propagare, la radio sau TV, pentru că (din păcate) revista „Muzica" nu ajunge încă pe masa tuturor celor care ar putea trage învățăminte din aceste pagini . . .

Despre autentic și mimetism, despre procentul de originalitate din creația „lejeră", de divertisment (termenul de muzică pop ar fi mai potrivit, spunîndu-i „muzică ușoară" doar sub-speciei tradiționale, ceea ce în limbaj de specialitate este denumit MOR-"middle of the road music" sau AC-"adult contemporary") s-a mai scris. Despre o originalitate *absolută*, hai să recunoaștem, nici nu poate fi vorba : este extrem de dificil să impui în concertul internațional al valorilor, în acest domeniu atît de expus modelor și gustului de moment, o muzică total independentă de ritmurile zilei, de ceea ce se poartă prin topurile mondiale. Muzica este un limbaj universal, iar noi nu trăim izolați de lume. Este exact ca și în moda vestimentară : nu poți purta *maxi* cînd toată lumea îmbracă fuste *mini !* Așa încît, mi se pare firesc ca unii creatori (bravo lor, aș adăuga !), dintre cei care ascultă, să fie la curent cu noutățile (așa cum ar trebui să fie toți, dar . . .), să introducă în lucrările lor elemente „la zi" : instrumentație de tip tehno (sau electro)-pop, reggae, culoare "rhythm and blues". Să nu uităm că, în ultimă instanță, acestea nu sînt decît „haina", veșmîntul creației propriu-zise, creație ce nu poate fi trimisă la export — și nici măcar propusă cumpărătorului tînăr de la noi, tot mai avizat — îmbrăcată desuet, numai pe criteriul (vehiculat încă, din păcate), că original este numai cel ce scrie în manieră Ion Vasilescu sau Ionel Fernic. Adevărați șefi de școală, părinți ai genului, la noi, ei reprezintă o etapă de care nu trebuie să ne cramponăm la nesfîrșit, comițînd astfel un act de neînțelegere al însuși rostului lor : atît Vasilescu și Fernic, dar și Dendrino, Kirculescu, Radu Șerban, Mălineanu, Elly Roman au fost la vremea respectivă inovatori, „capi de coloană", nu s-au raportat la nimeni. Este exact ceea ce trebuie să facă cei care, astăzi, preiau ștafeta de la acești creatori de excepție.

Dar, veți spune, dacă nu putem (și nici nu e de dorit) să evităm influențele în orchestrație, instrumentație, concepție în general, prin ce ne vom afirma individualitatea ? Personal, cred că fiecare școală națională (căci putem vorbi de așa ceva) și-a afirmat un *sound*, un sunet, o sonoritate aparte, inconfundabilă, ce ține de melodismul, de fiorul muzical specific poporului respectiv. Așa cum nu putem da o definiție exactă a cuvîntului „dor", probabil că nici această *stare* aparte, care ne face să compunem și să cîntăm, să „sunăm" românește nu se poate explica școlărește : sînt înglobate în ea veacuri de cultură, de folclor, de experiență muzicală, de gust al publicului respectiv. Pentru că, în ultimă instanță, acest gust al publicului, deci „cererea", determină și „oferta" : un compozitor american, să zicem, oferă ascultătorului său ceea ce acesta îi pretinde, este firesc. Așa încît dacă în alte zone ale globului se poartă rock-ul violent sau cîntecele ecologice (am dat două exemple la întîmplare), nu înseamnă că transplantarea lor și la noi ar prinde. Iată spre exemplu folk-ul, care, oricum l-am întoarce pe toate părțile, este importat (nu mă refer la termen — unii îl evită ca și cum în felul acesta ar deveni brusc și originali ! — ci la muzica în sine), trubadurul cu chitara nefăcînd parte din peisajul muzical românesc de tradiție. El însă a prins rapid, datorită facilității practicării (nu pretinde cunoștințe muzicale bogate) și al receptării, tineretul iubitor de poezie regăsindu-se în această muzică plină de căldură și sinceritate. Se cîntă mult folk, acum, la noi, și mulți dintre cei care o fac sînt departe de minimele exigențe muzicale ; cu toate acestea, s-au decantat o serie de valori, care au reușit să „supună" genul acesta propriei personalități, impunînd un stil și o simțire tipic românești : Mircea Florian, Tudor Gheorghe, Mircea Vintilă, Marcela Saftiuc, Victor Socaciu, Nicu Alifantis, Ștefan Hrușcă, Vasile Șeicaru, Anda Călugăreanu, Vali Sterian, Doru Stănculescu, Mircea Baniciu . . . Majoritatea au fost lansați (sau au trecut pe acolo) la Cenaclul „Flacăra" sau Serbările „Scînteii Tineretului", manifestări prestigioase, patronate de C.C. al U.T.C., cadru ideal de afirmare al talentelor tinere. Paradoxal (sau poate semnificativ ?), cei mai mulți dintre cei de mai sus, după ce au cucerit succesul maxim și uralele zecilor de mii de tineri spectatori „cenacliști", au renunțat și au căutat *altceva* : probabil o verificare și în fața altui public, mai matur, mai preten-

ţios, poate o diversificare a paletei artistice. Aşa se explică activitatea individuală a unora, colaborarea cu teatrul şi filmul a altora, precum şi îmbogăţirea sonorităţii de ansamblu a muzicii lor, cei mai mulţi renunţînd la acompaniamentul baladesc, cu o simplă chitară, pentru a apela la grupuri instrumentale de tip rock.

Şi pentru că am ajuns la rock, să observăm o revigorare a acestei muzici, meritul revenind Ansamblului artistic al U.T.C., B.T.T.-ului, Teatrelor „C. Tănase" şi „I. Creangă" — care organizează permanent spectacole sau chiar stagiuni rock, încurajînd ridicarea unor nume noi (Electrecordul, de asemenea, editează mai mult ca oricînd discuri cu formaţii rock ; cineva afirma că ar fi chiar prea multe. Nu, nu cele de rock sau folk sînt prea multe, ci cele de muzică uşoară şi jazz prea puţine !). De nume noi nu ducem deloc lipsă, asistăm chiar la o inflaţie : *vîrfurile* lipsesc ! Poate însă că e prea devreme, această emulaţie fiind primul val, al doilea constînd în departajarea unor grupuri solide, stabile, de mare forţă muzicală. Nu întîmplător, cu toată această agitaţie de grupuleţe şi grupuscule, unele cu nume foarte simpatice, tot „veteranii" domină : *Sfinx, Savoy, Roşu şi Negru* (care n-are încă un disc L.P., dar de data asta nu mai e vina Electrecordului !), *Semnal M.* Este nevoie, şi în folk, şi în rock, de muncă asiduă, de consolidarea unor cunoştinţe muzicale, de perfecţionarea continuă a măiestriei ! Este dăunătoare tendinţa unora de a proclama vedete, „genii", „minuni" tineri care mai au tare multe de învăţat pe plan muzical, artistic în general. În alte părţi, un singur cîntec, un *hit,* te poate înălţa peste noapte la rangul de star ; la noi, din fericire, acest sistem publicitar neexistînd, ascensiunea se face mai lent, dar mai sigur, criteriile valorice acţionînd ferm. Cît de dureroasă este prăbuşirea vedetelor de-o seară ! Cît de jenantă este întîlnirea lor cu publicul, constatînd că ei nu înseamnă, de fapt, decît un succes sau două ! Cel mai bun exemplu l-a oferit, la noi, miniturneul bucureştean al grupului adolescentin olandez *The Shorts :* nişte copii simpatici, dar de care peste un an sau doi probabil nici nu vom mai auzi, ei înşişi abandonînd cînd se vor lovi de dificultăţile profesiunii de muzician.

Mă gîndeam că, din acest punct de vedere al întrepătrunderii armonioase dintre modern, *"up to date"* instrumental şi orchestral — pe de o parte, şi contribuţia melodică originală (cu elemente folclorice, dar discrete, nu introduse forţat, cum greşit se înţelege uneori) pe de alta — muzica uşoară bulgară (pentru a alege un exemplu la îndemînă) a găsit proporţia justă. Putem afirma că dezideratul a fost atins atunci cînd, ascultînd un cîntec şi presupunînd că nu ştim despre ce limbă este vorba, să putem exclama : „Acesta este un cîntec românesc ! ". Jazz-ul nostru, iată, a reuşit, în cele mai valoroase experienţe ale sale, să afirme o voce proprie, aici existînd şi o notă de profesionalism net superioară celorlalte genuri : Johnny Răducanu, Marius Popp, Cătălin Tîrcolea, Dan Mîndrilă, Ion Baciu jr., *Vocal Jazz Quartet* scriu şi interpretează o muzică rafinată, în care distilează delicate intonaţii populare. Un rol important îl joacă, credem noi, calendarul bogat, dens (cel puţin trei festivaluri anual, dintre care cel de la Sibiu, internaţional, a ajuns la ediţia a 15-a), existenţa a numeroase cluburi cu activitate consistentă, participări internaţionale regulate. Este cam ce-i lipseşte muzicii uşoare de la noi — mai bine zis îi lipsea, pentru că în ultimii ani se observă o preocupare lăudabilă pentru permanentizarea unor manifestări festivaliere ample, iar rezultatele au început să apară. De fapt cheia aici este, s-o spunem clar : într-o viaţă muzicală intensă, cu multe concursuri, festivaluri, confruntări cu valori de peste hotare, emisiuni la radio şi TV, discuri (vîrfurile genului ar trebui să-şi vadă editat cam un L.P. pe an !), cronici de specialitate (o publicaţie specializată s-ar impune). În felul acesta s-ar compune mult, s-ar cînta mult, tinerii ar fi stimulaţi să se pregătească şi să se apropie de muzică. Această structură existînd, valorile s-ar cerne singure (ar fi de unde !), competiţia dintre creatori (doar o mînă, astăzi), dintre interpreţi neputînd avea decît efecte benefice. În ultimii 3—4 ani s-au făcut paşi mari înainte în acest domeniu, meritul principal revenind Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste.

Octavian URSULESCU

Dezbatere realizată de Alfred HOFFMAN

„Un pămînt numit Transilvania . . .”

În scrierile lui Dimitrie Cantemir se reliefează un tulburător sentiment al dragostei de țară. Credem însă că un citat ar putea figura drept „motto“ la istoria românilor : *„Numele cel mai adevărat, autentic de la primul descălecat prin Traian, este rumân sau romanus, care nume acest popor l-a păstrat întotdeauna între dînșii și . . . același nume este dat îndeobște și muntenilor și moldovenilor, și celor ce trăiesc în Țara Transilvaniei“*. De cîte ori am aprofundat aceste cuvinte ale lui Dimitrie Cantemir, concepute cu o totală dăruire, într-un loc de dor, îmi vine a spune că sînt adevăruri „care stau peste întîmplare, ca tronuri și ca imnuri . . . sînt adevăruri care cresc ca sarea-n mări“ . . .

Nimic mai emoționant decît istoria poporului român, frămîntată cu multă sudoare și cu mult sînge, o luptă acerbă pentru libertate și dreptate socială, pentru independența națională. În fiecare sat din acest străvechi pămînt daco-roman s-au purtat războaie de apărare, împotriva dușmanilor care ne-au cotropit ; cred că nu exagerăm cînd susținem că cea mai grea viață au dus-o cei din Transilvania, cei de „preste deal“ . . . cum ar spune Ion Vidu, acolo unde, cum nota Octavian Goga, se cînta fremătător doina plină de rezonanțe multiple : „Munții noștri aur poartă, noi cerșim din poartă-n poartă“ . . . Și într-adevăr, timp de secole, românii din Transilvania, care au constituit și constituie majoritatea populației din această binecuvîntată regiune a patriei iubite, au fost socotiți „o națiune tolerată“, fapt care a dus la răscoale, ce au culminat cu vărsările de sînge din epoca lui Horea, Cloșca și Crișan sau a lui Avram Iancu, „Craiul munților“ . . . cel nemurit de popor . . .

Era firesc ca în cele din urmă toți românii să se unească într-o singură țară cu capitala la București și acest eveniment istoric a avut loc în anul 1918 la Alba Iulia, desăvîrșind ceea ce și-a propus Mihai Viteazul și nu a izbutit decît vremelnic să făptuiască. Dictatul de la Viena a smuls — tot vremelnic — o parte a Transilvaniei din trupul țării, ca după 23 August 1944, hoardele hortiste să fie definitiv înfrînte și să se instaureze o lume a dreptății, o lume din care a dispărut pentru totdeauna noțiunea de șovinism, o lume unde viețuiesc laolaltă, în liniște și în concordie, oameni de omenie, clădind ca și legendarul Anphion, un teritoriu mirific al bunei înțelegeri dintre oameni.

Nu întîmplător un impresionant număr de creatori au tălmăcit spiritualitatea Transilvaniei în picturi, în sculpturi, în cărți, în timp ce noi, slujitorii Euterpei am cîntat-o atît în miniaturi muzicale cît și în lucrări de amplă respirație, pline de dramatism, pline de acel eroism răscolitor, care înalță, disciplinează și purifică.

Vom încerca în acest eseu să comentăm unele aspecte ale „eufoniei Transilvaniei“, fără pretenția că am epuizat această problematică, care ar merita să fie tratată în mai multe volume supradimensionate !

★

Am începe această eufonie a Transilvaniei cu evidențierea activității aceluia care a fost Ion Căianu, călugărul organist din Șimleul Ciucului, vicar general, „pater custodiae“, reparator și constructor de orgi, pedagog muzical, culegător de folclor românesc și maghiar, organist în Mînăștur, Călugăreni, Lăzarea, tipograf în Șimleul Ciucului. Mult a mai iubit el pămîntul Transilvaniei și multe a mai făcut pentru a vibra în consonanță cu acele minunate cuvinte ale lui Dimitrie Cantemir, cu care am început eseul nostru. Dar una dintre lucrări, pe noi muzicienii, ne interesează în mod deosebit : *Melodii românești din Codex Caioni* — Cantio jucunda de nuptiis Canae Gallilleae, Cîntecul voievodesei Lupu, Dans zglobiu, Dans valah, Alt dans valah în doi, Dansul al V-lea în șase, Dans, Dans din Nireș, Dansul Coloman, Dansul lui Lazăr Apor, Dans, toate melodiile pentru 2 voci (virginal) în notație tabulaturală. Se cuvine a pune într-un con de limpezimi semnificativele cuvinte ale lui Marțian Negrea : „Alături de importanța istorică tot atît de prețioasă ne este partea lui de folclor, care pe noi, românii (avînd în vedere că din cele 16 melodii arătate în cele de mai sus, 10 sînt românești), trebuie să ne intereseze de aproape. Aceasta cu atît mai mult, cu cît aceste 10 melodii românești constituie o dovadă care ne vorbește despre vechimea, trăinicia și superioritatea cîntecului nostru, aruncînd în același timp și o rază luminoasă asupra unui popor, care știe să-și prețuiască și să-și păstreze cu sfințenie comorile sale sufletești . . . Prin munca sa atît de multilaterală, înregistrată în analele secolului al XVII-lea, a contribuit și acest fiu al neamului nostru românesc la sporirea culturii cu o serie de manifestări de seamă, în ogorul artelor și literelor. Amintirea lui se cuvine deci să fie păstrată și cultivată în analele istoriei române, ca o dovadă mai mult a factorilor de cultură pe care poporul nostru i-a dăruit, în decursul timpurilor, popoarelor învecinate“.

Semnatarul acestor rînduri a prelucrat aceste melodii pline de farmec în creația sa *Codex Caioni*, încercînd a se contopi, pînă la identificare, cu semnificația sublimă a cuvintelor lui Lucian Blaga : „Cu greutatea trecutului ne-am obișnuit ca și cu greutatea atmosferei ; nici n-am putea exista fără ea...“

În secolul trecut, un mare număr de muzicieni din Transilvania s-au manifestat ca artiști patrioți, ducînd o luptă dură împotriva tiraniei imperiului austro-ungar, unii dintre ei, precum Ion Vidu și Gheorghe Dima, suferind în închisori ; dar cu toate acestea ei nu au renunțat la idealurile lor nobile, fiind convinși că va veni ziua cînd românii vor izbîndi și se vor bucura că s-a făcut dreptate ! Cu atît mai mult trebuie să prețuim atît activitatea lui Ion Vidu, pusă în slujba poporului, în mijlocul corului lugojean, cît și aceea componistică, propriu-zisă ; iar o compoziție cum este *Preste deal...* a jucat același rol în ceea ce privește unirea Transilvaniei cu restul țării, ca și vestitul cor din opera *Nabucco de Verdi,* care prin multiplele sale rezonanțe a devenit un simbol al libertății Italiei lui Cavour și a lui Garibaldi. Gheorghe Dima, în timp ce imperiul austro-ungar lupta să desnaționalizeze poporul român, a compus în anul 1884 *Mama lui Ștefan cel Mare,* dramatică baladă pentru bas, mezzosoprană, cor mixt și orchestră, pe înflăcăratele versuri ale lui Dimitrie Bolintineanu. Această cantată remarcabilă, care se cîntă și astăzi cu aceeași bucurie a spiritului, a ținut trează conștiința melomanilor, îndreptîndu-le gîndurile spre trecutul glorios al unei Moldove de legendă, a unei Moldove a viteazului Ștefan, ctitor de țară și creator de cultură „fără pereche"... Iacob Mureșianu, cam în aceiași perioadă, a dat la iveală o altă creație vocal-simfonică — am numit piesa *Mînăstirea Argeșului,* poem dramatic în trei părți pentru soliști, cor mixt și orchestră, pe versuri de Vasile Alecsandri, prezentată în 1895, la *Serbările Astrei,* unde după cum se știe, literatura și muzica românească s-au înfrățit aducînd un vibrant omagiu mult doritei libertăți a popoarelor din fostul imperiu austro-ungar. Ciprian Porumbescu, în epoca dramatică a războiului de independență, de la 1877, a compus cantata *Altarul Mînăstării Putna,* pentru soliști, cor bărbătesc și pian, pe versuri de Vasile Alecsandri, la care se adaugă un apreciabil număr de cîntece patriotice, dintre care mai cu seamă, *Tabăra română, Patria română, La malurile Prutului, Imnul Unirei, Cîntecul Gintei latine, Pe al nostru steag, Cîntecul Tricolorului, Inima de român* s-au înscris în simfonia deșteptării noastre, „la distanță de o geană latinească", de ne vine a spune ca și poetul că „numai cu literă mare, călare, se scrie substantivul *ROMÂNIA !*" Nemaivorbind de pătimirea Porumbescului, în închisorile cumplite ale cîrmuirii cezaro-crăiești, pătimiri care i-au scurtat viața, oprind desăvîrșirea vigurosului său talent componistic. Nici Gavril Musicescu nu s-a lăsat mai prejos, iar sub acest aspect nu putem să nu amintim corurile sale, *Moartea vitează, Oșteanul român, Hora de la Plevna, Limba românească, Cîntecul lui Ștefan Vodă, Cea de pe urmă noapte a lui Mihai Viteazul, Fiii României,* — coruri mobilizatoare, prin care marele muzician al Moldovei s-a alăturat colegilor săi de generație, denunțînd impilarea și ridicînd la principiu etic suprem, semnificația ardentă a cuvîntului *neatîrnare !*

Desigur, sînt doar cîteva exemple prin care putem dovedi că, minunații noștri compozitori înaintași, de un vibrant patriotism, au fraternizat, „unindu-se în cuget și simțiri" și transformînd muzica într-un mijloc de înălțare națională. Numele acestor bărbați au intrat „aere perennius" în istoria muzicii noastre, reliefînd și pe această cale sensul granitic al aserțiunii, potrivit căruia — să fie limpede ! — nu s-a născut și nu se va naște vreodată o putere sau o minte omenească, oricît de plină de perfidie ar fi acestea, care să poată despărți sau distruge, ceea ce de veacuri a fost sortit pentru eternitate : cultura și civilizația poporului nostru. Și într-un asemenea context — o adevărată eufonie a istoriei — mai putem concepe arta sunetelor ca o autonomie a esteticului ? Nu ! În nici-un caz ! Muzica a fost și rămîne un mijloc de comunicare și de apropiere între oameni, o parte integrantă a lumii binelui, a adevărului, a frumosului liber, departe de orice urîciune.

Toate opusurile acestor compozitori se înscriu în romantismul muzical românesc. La bază s-a situat, în majoritatea cazurilor, cîntecul și dansul din folclor, pe care acești demni reprezentanți ai celei mai nobile dintre arte le-au prelucrat creator, Ion Vidu, mai apropiat de specificul bănățean, Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, de cel transilvan, Gavriil Musicescu și Ciprian Porumbescu, de cel moldav. Cu excepția lui Gavriil Musicescu, armonizarea lor s-a legat în mai mare măsură de majorul — minorul occidental și mai puțin de lumea fascinantă a modalismului. Polifoniști, în adevăratul sens al cuvîntului, au fost Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, aceștia reliefînd o foarte solidă pregătire profesională. Cei care vor repune în adevăratele lor drepturi, vechile game populare, vor fi D. G. Kiriac și Gheorghe Cucu, generatori de armonii și polifonii modale, în cazul lui D. G. Kiriac, putîndu-se vorbi chiar de aspecte ale protocronismului muzical românesc, de acel „avant la lettre"... de care aminteau muzicologii francezi. Lupta noastră pentru libertate a fost foarte expresiv redată în atîtea lucrări deosebite, expresie fidelă a năzuințelor milenare ale poporului nostru. Toți acești compozitori înaintași vor pregăti calea, pe care vor păși eminenții exponenți ai încercatei generații enesciene, cei care au pus bazele muzicii românești contemporane, prin lucrări de o puternică forță emoțională, în care s-au îmbinat armonios tradiția cu inovația, universalul cu naționalul și, mai ales, eticul cu esteticul. În condițiile vitrege ale trecutului, meritele înaintașilor rămîn de excepție, încît adevărurile lor ne ma-

turizează, apărîndu-ne curate ca un metal nobil, strălucind „prin timpii seculari" ...

În contextul generației enesciene, compozitorul care a cîntat frumusețile Transilvaniei este Marțian Negrea. În acest sens, remarcabilul creator a scris poemul *Păstorița* conceput pe versuri de George Coșbuc și populara suită simfonică *Prin Munții Apuseni;* dacă prima lucrare este caracteristică pentru neoromantismul muzical românesc, cea de a doua este caracteristică pentru impresionismul muzical românesc și sub acest raport ne referim la un melos modal, diatonic, la o armonie viu colorată, din care nu lipsesc cuplurile de acorduri de cvarte, de cvinte, de none, la care se adaugă rafinate împerecheri de timbruri, aparținînd instrumentelor de culoare și fermecătoare valorificări ale corzilor în registrul acut. Prin inspirata operă senină, Marțian Negrea aduce un omagiu acestei regiuni paradisiace a țării, unde s-au născut și au generat opusuri nemuritoare, George Coșbuc, Octavian Goga sau Lucian Blaga. În generația postenesciană se detașează marele maestru care a fost Paul Constantinescu și cînd spunem „se detașează", gîndurile ne poartă cu precădere spre ramura muzicii sale corale. Dintre piesele sale destinate vocilor, un loc aparte îl ocupă poemul *Costea* — cor bărbătesc cu acompaniament de pian, pe versuri de George Coșbuc. Terminată în anul 1933, această compoziție a lui Paul Constantinescu relevă o interesantă viziune modală, prevestind dezvoltarea sa artistică de la sfîrșitul perioadei interbelice și culminînd cu aceea din România socialistă. Tudor Ciortea s-a inspirat din versurile lui Ioan Alexandru — am numit *Imnurile Transilvaniei* — și a generat o foarte expresivă creație vocal-simfonică, în care autorul nu se arată a fi un neoclasic, precum în vechile lucrări, ci un compozitor care a aprofundat expresionismul artei sonore, păstrîndu-și însă lirismul specific. În acest fel, Tudor Ciortea dedică o lucrare de referință ardentului spirit ardelenesc. Sigismund Toduță este compozitorul pentru care istoria și geografia Transilvaniei au constituit marele univers al inspirației sale. Începînd cu prelucrări de folclor, continuînd cu piese camerale și simfonice și culminînd cu ample realizări vocal-simfonice, Sigismund Toduță poate fi citat la loc de temelie în această nobilă constelație. Care dintre noi nu a vibrat la audiția oratoriului *Pe urmele lui Horea,* conceput pe texte populare transilvane ? Se remarcă, în această dramatică desfășurare vocal-simfonică, nu numai caracteristicile artei sonore de timp neo-baroc ci și o valorificare a unui melos mai cromatic, a unor moduri mai puțin întîlnite, a unei paste sonore care imprimă discursului muzical o vigoare contaminantă și la toate acestea se adaugă o tendință spre arhitectura monumentală. Dacă minunatul oratoriu *„Miorița"*, al aceluiași Sigismund Toduță evidențiа o seninătate îngemănată cu eufonia dorului, oratoriul *Pe urmele lui Horea* contrastează printr-un clar obscur rembrandtian, nelipsind copleșitoarea dimensine a tragicului, ce-și găsește liantul, nu în acel catharsis platonician — presupunînd o „eliberare prin moarte" — ci, dimpotrivă, în acel catharsis aristotelian, ce ne apare ca o rezultantă firească a luptei eroului împotriva destinului funest și din acest punct de vedere există o viziune estetică olimpiană, ce-l apropie pe autor de orfeul moldav, nepieritorul George Enescu ! Elevii maestrului Sigismund Toduță l-au continuat creator, oferindu-ne lucrări de o certă valoare ; am numit în această ambianță cantata *Mihai Viteazul* de Vasile Herman, care, spre deosebire de alte compoziții ale sale relevă un plus de accesibilitate și de dramatism, madrigalul *Omagiu lui Lucian Blaga* de Dan Voiculescu, impresionant prin măiestria cu care tînărul compozitor pune în evidență modalismul larg-cromatic și madrigalele lui Cornel Țăranu, inspirate tot de poetica autorului „poemelor luminii" — cu toții generînd o magnifică suită a Transilvaniei, fără de care muzica românească a zilelor noastre nu ar avea forma de corp constituit. Dacă Sigismund Toduță rămîne un liric incorigibil, dacă Vasile Herman semnifică un limbaj sonor interiorizat, ca și Dan Voiculescu, Cornel Țăranu poate fi socotit un compozitor de o expresie aspră, ce-și găsește corespondentul spiritual în poetica lui Aron Cotruș. Cu toate acestea nu am putea spune că madrigalele lui Cornel Țăranu — ca și liedurile sale — ce au la bază versurile lui Lucian Blaga nu sînt în concordanță cu textul literar abordat ; Cornel Țăranu este însă mai aproape de expresia dramatică și tragică, decît de lirismul cald, direct, senin ... Tiberiu Olah a dat la iveală o apreciabilă muzică pentru filmul închinat lui Mihai Viteazul, care este înfățișată publicului sub forma unei suite larg accesibile, prin care acest maestru al muzicii românești ne dovedește că nu e deloc ușor să fii simplu, dar în același timp și nobil și emoționant, fără a face concesii unui gust îndoielnic. O muzică evocatoare și măiestrit ilustrată poate fi socotită *Clopotele Alba-Iuliei* de Nicolae Beloiu. Desigur că mai sînt și alte lucrări camerale și simfonice legate de această tematică majoră. Ne oprim aici. Am fi însă nedrepți dacă nu am aminti și meritele deosebite ale unor compozitori de coruri, care au interpretat creator aceeași tematică și sub acest aspect nume cum sînt Gheorghe Dumitrescu, D. D. Botez, Radu Paladi, Tudor Jarda, Tudor Ciortea, Achim Stoia, Sabin Drăgoi, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, ne apar semnificative. Subsemnatul, urmînd îndemnul lui Sabin Drăgoi - autorul viguroasei opere *Horia* și a plinei de prospețime *Idile bihorene* — am găsit de cuviință să scriu un ciclu de lucrări, inspirate de această încîntătoare tematică istorică — în acest sens citez cantata *Transilva-*

nia, pe versuri de Martha Popovici, *Balada lui Horea,* concepută pe versurile aceleiași autoare, *Balada lui Iancu,* pe versuri de Domnica Filimon, lucrări în care am pornit de la folclorul străvechi și austeritatea și hieratismul muzicii bizantine.

Cei ce au analizat amintitele lucrări vor ajunge la concluzia că există o foarte mare varietate și în acest climat spiritual, pornind de la stiluri tradiționale și terminînd cu stiluri novatoare ; cercetătorul atent ca și melomanul pasionat vor întîlni „acel ceva" ce unifică tulburătoarea „simfonie a Transilvaniei" — ne referim la folclorul românesc, la clasicismul nostru milenar, simbolica alternanță de doinire lentă și atemporală și dinamism cuceritor, imprimat de ritmica pregnantă a dansurilor țărănești. Ca și în alte cazuri, inovațiile sînt organice și nu „făcute în laborator", în timp ce, în majoritatea opusurilor am putea spune că se remarcă o tradiție bine înțeleasă, ce nu odată ascunde un subtext novator.

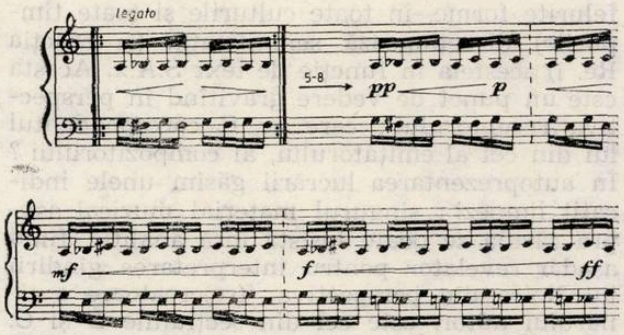
În acest fel, atît compozitorii înaintași cît și cei din zilele noastre au cîntat istoria românilor, eroismul acestui popor, continuitatea sa pe străvechiul pămînt daco-roman, dorința sa de a trăi în bună înțelegere cu toate popoarele lumii și, nu în ultimul rînd, altruismul său, devenit proverbial ! Tot ascultînd și reascultînd această fremătătoare „simfonie a Transilvaniei" ne vine a recita la unison cu poetul Dan Mutașcu, parcă muzicalizînd : „Ninge cu sentimente, ninge înalt, de dor și-i pur și plin de spirit acest prea blînd popor" . . .

Doru POPOVICI

Portret componistic

Liviu Dănceanu

Activitatea creatoare a tînărului compozitor Liviu Dănceanu, dublată de o continuă preocupare pentru teoretizarea fenomenului muzical contemporan, se înscrie deja pe o traiectorie categoric interesantă. Înclinarea spre formele și formulele componistice desprinse de o evidentă contiguitate cu tradiția muzicală — aceasta este latura cu deosebire vizibilă în creația discipolului lui Ștefan Niculescu. Vom vedea că paginile muzicale de intensă și extinsă elaborare primează, însoțite de o aplecare asupra problemelor ontologiei muzicale care, de la bun început, este promițătoare din simplul fapt al unghiului de vedere îmbrățișat. Deja, soluțiile sonore se structurează verosimil iar soliditatea raportului gîndire-muzică îndreaptă spre o situare estetică deopotrivă profesională și meritînd interes. Scrisă în 1978, *Rocada lui Ianus — 7 structuri pentru pian, op. 2,* trădează o atitudine acut structuralistă în ordonarea, formalizarea spațială și temporală a muzicii. În structura a patra cele două sensuri, „în care se explorează — pînă la epuizare — claviatura pianului, suportă un fenomen similar rocadei — transferul semnificațiilor solidare, pînă aici unuia sau altuia dintre vectori. Procesul comportă acuitate datorită maximei economii de mijloace" (citat din prezentarea lucrării făcută de autor). Structurile sintactice sînt limpede definite conjuncția între tipurile de scriitură extrem de diferite fiind cît se poate de simplă : prin juxtapunere. Dacă, în ceea ce privește sintaxa, nu există echivoc, acesta se subliniază însă în plan dinamic ; se realizează astfel o contrapondere unui demers sonor care ar fi devenit otios printr-o prea acută respectare a cazurilor construite încă din primele momente ale derulării strategiei acestui tip de partitură (Ex. nr. 1).



În prezentarea făcută de autor piesei *Alegorie, septet pentru instrumente de alamă, op. 3* (1979) citim : „Cele patru segmente ale lucrării au un caracter aforistic, ideile fiind enunțate cu maximă concizie, tinzîndu-se spre esențializarea lor într-un context, totuși, procesual. În acest caz, simbolurile — consecința existenței unui program implicit, nedeclarativ — au, pe lîngă funcția de analogizare-abstractizare, și pe aceea de abreviere". Calea aleasă de compozitor pentru simbolizare este, în bună parte, cea a teatrului instrumental. Instrumentiștii intră în scenă și ies, în final, în pas sacadat — limpede mesaj antirăzboinic. Semnificațiile rezidă însă deopotrivă în structura faptului muzical la fel cum convenția pe care o presupune o formație de alămuri, trimițînd mental la o fanfară militară, nu poate avea decît aspecte înrudite cu cele scontate de autor. Puțin umor și mult gust amar întregesc etosul acestei lucrări, deosebit de serioase îndărătul suprafeței de teatru-comedie vizibilă la o primă atingere. Asupra lucrării *Archaeus pentru vioară și bandă magnetică op. 5* (pe bandă se înregistrează un text rostit de „povestitor" și intervenții ale unui ansamblu instrumental), scrisă în 1981, voi insista puțin deoarece, aici, nu într-o formă finită și limpede însă într-un mod declarat, prin felul de a gîndi arta sunetelor și incidența lumii sonore în concret — rezultatul constituindu-l convenția artistică denumită „lucrare muzicală" (respectiv „execuție în concert") — se întrevede o direcție dominantă și totodată promițătoare în devenirea tînărului muzician. Cristalizarea acesteia este puțin neclară deocamdată, ea tinzînd să se facă, cred, în direcții divergente. Subliniez că rîndurile următoare reprezintă o analiză dintr-un punct de vedere exterior muzicii însă parțial presupus de aceasta, analiză nesprijinindu-se pe indicațiile compozitorului ; este posibil ca unele concluzii ale analizei să nu fi fost intenționate de autor (tot așa cum o privire din afară poate lumina aspecte interesante, altfel valorizate atunci cînd se depășește inerenta subiectivitate a autorului). În prezentarea piesei, citim că „lucrarea este un omagiu adus lui M. Eminescu, fiind totodată dedicată lui C. Noica, cel care a comentat în chip magistral textul narațiunii cu același titlu scrisă de marele poet. După C. Noica, archaeul este «o structură sau un pachet de posibilități structurate» — vezi secțiunea *B* — «care stau să treacă în sînul realității dacă aceasta oferă condiții favorabile realizării lui» — vezi secțiunea *A*. «Iar ceea ce merită să fie subliniat este tăria lui de a fi într-un anumit fel și numai așa» — vezi secțiunea *C*". Dimensiunile ființei românești au fost memorabil schițate de Noica în tratatul său de ontologie *Devenirea întru ființă*. Reproduc aici și cîteva gînduri ale lui Mircea Vulcănescu din *Dimensiunea românească a existenței ;* similitudinile de interpretare sînt izbitoare, important fiind accentul pus pe interrelația dialectică — „vizibil-nevăzut" și pe coordonatele, topoi — în care ființa („firea" la M. Vulcănescu) ființează. „Toate lucrurile sînt ființe, cu intenționalități și gesturi proprii. Ele nu constituie o alcătuire statică de esențe ierarhizate, după gradul lor de ființă, ci o vastă procesiune în care simbolul dezvăluie insul și insul acoperă simbolul" ... Și, altundeva : „Totalitatea acestor ființe care umplu timpul și spațiul cu ființa lor alcătuiește firea sub cele două aspecte ale ei : lumea și vremea, și această fire este primul obiect asupra căruia poartă înțelegerea românului a existenței". Subiectul este mult prea vast și specific pentru a fi extins aici. (trebuie însă semnalat interesul ideilor unui cercetător din generația tînără, Corneliu Mircea, în *Ființă și conștiință* și *Intercomunicare).* Revenind la substanța arheilor, este interesant de văzut că Noica, interpretînd textul manuscriselor eminesciene (text rostit de povestitor, în lucrare, în secțiunea *A)* observă prezența acestora ca entități conturate, ca o sumă de „generaluri", cvasidiscrete, toate purtînd același semn („Tăria pe care o vede acestor idei gînditorul și poetul nostru este subliniată de faptul că el cutează a vorbi despre «jignirea» cîte unui arheu, ca și cum ar fi vorba de o persoană morală") ; observația e importantă din perspectiva ideilor următoare. Revenind la lucrare, propun următoarea axiomă : de vreme ce, în elaborarea muzicii, Liviu Dănceanu (faptul e clar) a ținut seama de ideile lui Noica pe marginea lumii arheilor eminescieni, cred că nu este deloc exclus ca paginile anterioare ale cărții, îndeosebi capitolul *Modulații românești ale ființei*, acolo unde Noica interpretează formele verbului *a fi* în perspectivă gnoseologică, să fi influențat acel proces de „generatio operis" pe care încerc aici să-l decriptez și interpretez. Felul în care este scrisă piesa mă îndreptățește să încerc găsirea unor posibile corespondențe între *lumea lui a fi* și această muzică (observațiile nu sînt de natură estetică) ; în ce măsură (presupusele) raporturi : „modulații" ontologice-partitură-arheul *Archaeus*-ului (ca să fiu în ton cu convenția propusă) stau în picioare este un aspect privind viitorimea. Iată cele șase „situații ontologice" ale verbului românesc a fi, ca ipostaze de „fragedă fire" (D. Cantemir) : I. *N-a fost să fie"*

a încercat să fie ; a bătut la poarta realității spre a fi, dar n-a fost". E aici situația de ființă neîmplinită căreia îi lipsește ceva din ordinul generalului ; II. *Era să fie* reprezintă „ființa suspendată" ; arheul a fost „lezat" iar ceea ce devenea nu a mai devenit dintr-un motiv ținînd de ordinul particularului, totul rămînînd însă, ca latență ratată, în ordinea ființei ; III. *Va fi fiind* este „ființa eventuală prezumtivă" (situația creatorului care presupune un martor), este situația presupunînd existența izotopică, paralelă a ființei, ea existînd prin toți izotopii săi la fel, chiar dacă, din perspectiva unuia singur, ceilalți sînt eventualitate ; IV. *Ar fi să fie* indică „ființa posibilă" ; interesul se deplasează pe „îndreptățirea" ființei de a fi ; „este un posibil cu puteri proprii, o putință. Dacă nu reușește să fie este pentru că neputința a venit de la el, nu de la lucrurile ce se împotrivesc realizării lui". V. *Este să fie (stă să fie)* trimite la „ființa ca intrare în ființă" ; VI. *A fost să fie* reprezintă „ființa consumată". Interpretarea bogăției de semnificații a stărilor verbului *a fi*, cu trecerea prin atîea nuanțări ale posibilelor existenței în funcție de ocurența particularului și generalului, este un gest de splendidă hermeneutică a sensurilor vorbei românești.

Să revenim asupra lucrării. Ea se compune din trei secțiuni : o primă secțiune, *A*, este realizată de povestitor și ansamblu (înregistrare pe bandă), constînd din rostirea textului eminescian, întreruptă pe o pedală, treptat îndesită, care se rarefiază apoi pentru ca, pe finalul ei, povestitorul să reia și să continue textul eminescian ; a doua secțiune, *B*, e compusă din 29 de motive *(b 1, b 2, ... b 29)* putînd fi interpretate în orice ordine de violonist ; în fine, ultima secțiune, *C*, este alcătuită dintr-o lungă desfășurare a violinei solo. În ce fel (cred că) s-a făcut saltul de la semnificațiile textelor eminesciene la partitura muzicală ? Răsfoind cartea lui Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii* găsim definiția *Capacității semantice* III : „... dacă semnul muzical S.A.x se află într-o anumită conjunctură cu un semn de reper, de natură paramuzicală S.A.N. sau S.R.N. (deci, cu un semn activ natural sau un semn reactiv), iar relația de conjunctură este sesizată (cunoscută), trăită de o anumită mulțime de subiecți, atunci semnul muzical S.A.x, ca semn activ intermediar, poate *semnifica* mulțimii respective, trezind o anumită reacție Re.i ... Prima relație evidențiază semnificația intelectivă în timp ce a doua, semnificația afectivă". Este limpede cazul acestei muzici : asocierea textului eminescian muzicii (chiar dacă publicul nu a parcurs hermeneutica textului, ideile, clare și inteligibile, sînt prezente, în cele mai felurite forme, în toate culturile și toate timpurile) direcționează semnificația (și reacția Re. i) acesteia în funcție de text S.A.x. Acesta este un punct de vedere gravitînd în perspectiva receptorului ; care ar fi corespondentul lui din cel al emițătorului, al compozitorului ? În autoprezentarea lucrării găsim unele indicații limpezi ; singurul material muzical asupra căruia se poate insista însă analitic, fiind așadar revelator pentru interpretarea gîndirii lui Noica din perspectiva (re)creatoare a tînărului autor, este cel din secțiunile *B* și *C*. Privindu-le îndeaproape deci, se poate observa că elementul determinant îl constituie configurația melodică specifică fiecărui motiv, prezentat în *B*, în stare pură, în *C* cuprins însă într-o linie cursivă. Atîta vreme cît, în *B* motivele se pot cînta în orice ordine e limpede că un posibil criteriu funcțional-armonic devine caduc, tot așa cum, privind prezentarea lor în *C* unde înlănțuirea se face în cea mai mare parte a cazurilor prin restrînse celule de trecere, eufonice (la fel, în aproape toate cazurile, motivele apar, față de forma lor din *B*, cu cele mai diverse augmentări interioare și prefaceri ritmice, cîteodată fiind expuse recurent) apare la fel de limpede faptul că un posibil criteriu al duratei, al ritmului devine inoperant. Restrîngîndu-se deci numai la desenul melodic, cele 29 de motive pot fi împărțite în cinci categorii :

a note (formule) repetate	*b* formule arpegiate pe acord	*c* formule pe 7-mă mică	*d* formule pe corzi duble cu c. liberă	*e* cantilene
b	*b*	*b*	*b*	*b*
1	9(*c*)	4	3(*e*)	5(*d*)
2	11(*c*)	6	5(*e*)	7(*a*)
3(*d*)	18(*a*)	9(*b*)	7(*e*)	10
8	20	11(*b*)	12(*e*)	12(*d*)
14	21(*a*)	13	16(*e*)	16(*d*)
15	22(*a*)	17		25(*b*)
18(*b*)	23	25(*b,e*)		27(*a*)
19	24			
21(*b*)	25(*c,e*)			
22(*b*)	26			
27(*e*)	29(*a*)			
28				
29(*b*)				

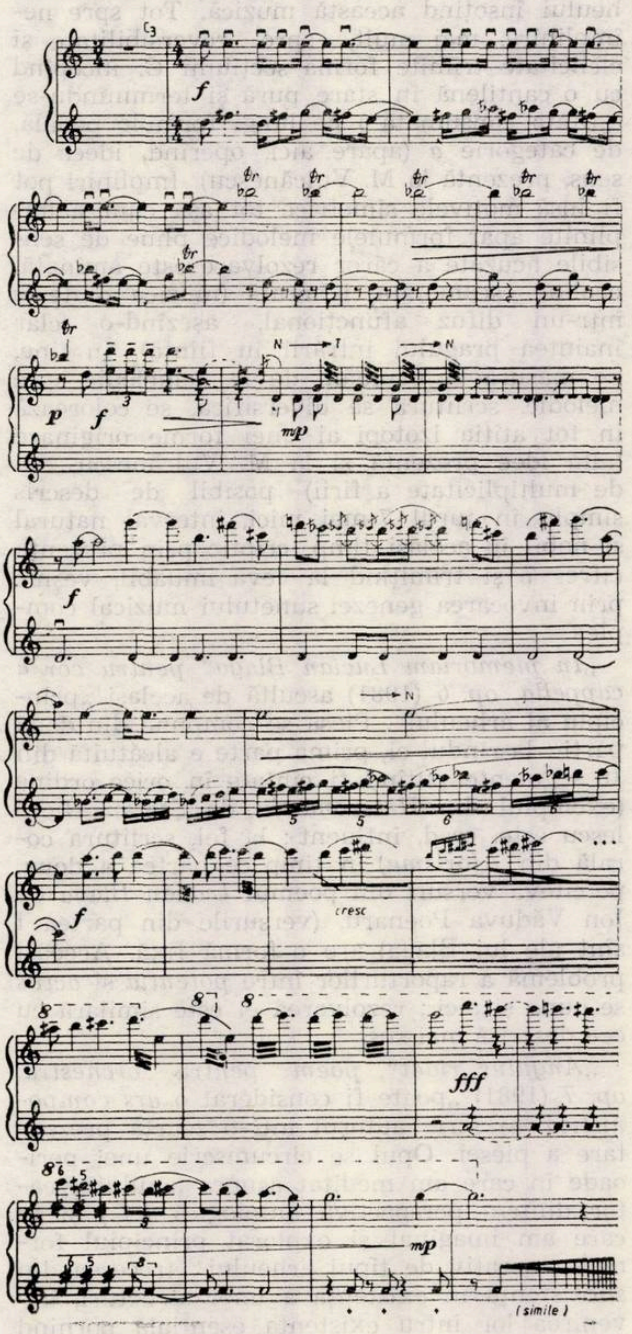
O anumită ambiguitate apare datorită faptului că foarte multe motive pot fi cuprinse în două, chiar trei categorii (în desen, litera din paranteză indică categoria unde motivul figurează în mod egal). Este ușor de făcut o sumă a motivelor, în fiecare categorie, observîndu-se raportul între cele desenate neechivoc (aparținînd unei singure categorii) și cele multivalente. Iată și succesiunea lor așa cum rezultă din analiza C-ului : 9, 6, 19, 13, 17 //

2, 21, 29, 18, 28, 26, 24, 3 // 7, 26, 11 (recurent), 14, 8, 16, *x*, 5, *(x)*, 27, 12 (recurent) / / 10, 1, *x*, 27, 25, 6 (contras mult), 14 (contras mult), 8, 15.

Multe motive, în felul cum apar în *C*, sînt variate prin augmentare melodică interioară (fără introducere de note străine) sau prin variere ritmică. Motivele *b 4* și *b 20* nu apar deloc iar *b 6* și *b 4* apar într-o formă restrînsă la extrem, greu de identificat și atribuit, în vreme ce, în microsecțiunile *C 3* și *C 4* apar elemente străine. Dacă se face un alt desen unde motivele *b* se înlocuiesc cu simbolurile categoriilor cărora le aparțin, se va putea constata o deosebită varietate de alăturări, alternînd între nonrepetabilitatea absolută și repetiție pe parcursul a 4—5 termeni. Ce se întîmplă dacă încercăm o asociere (există, categoric, un „bun simț" al formulării axiomelor) între lucrare și ideile lui Noica ? În carte, cele șase modulații ale ființei sînt așezate într-o gradare de la nonexistență spre existență ; la fel, observînd atent, se vede o similară gradare a categoriilor în care am repartizat motivele *b* după criteriul configurației melodice de la nemelodic spre melodic :

nonexistență → existență	nemelodic → melodic
I. Ființa neîmplinită	a) note, figuri repetate
II. F. suspendată	b) acorduri figurate
III. F. eventuală, prezumtivă ...	c) desene pe 7-mă mică
IV. F. posibilă	d) cuble cu c. liberă
V. F. ca intrare în ființă	e) cantilenă
VI. F. consumată	
existență ← nonexistență	melodic ← nemelodic

Reîntorcîndu-se la împărțirea în categorii a motivelor *b* și insistînd asupra multivalenței acestora, găsim următoarele „contaminări" : *a* contaminat, în ordine (ca ocurență) de *b, d, e ; b* contaminat, în ordine, de *c, a ; c* contaminat, în ordine, de *b, c ; d* contaminat numai de *e*. Judecînd așadar secțiunea *B*, centrul, punctul simetric pare a fi categoria *c* (desen pe 7-mă mică) căruia i-ar corespunde regimul de „ființă eventuală, prezumtivă" și căreia îi lipsesc amănunte de ordin particular (îi lipsesc deci arheii) pentru a intra în regimul existenței efective. O scurtă paranteză : este posibilă o anumită relație între felul în care apar motivele *b*, în scriitură exactă, limpede determinate în timp și tempo, separate între ele, la execuție, de scurte coroane și lumea arheilor eminescieni, lume de mici divinități, de „troll"-i, într-o oarecare măsură, prin raportare la felul nostru de a privi lumea, cu valențe de personaj (sonor) cvasi-antropomorfe. Dacă, în *B*, accentul pare a se plasa pe diateza „ființei eventuale, prezumtive" care apare colorată în 7-mă mică (multe din intonațiile melismatice ale 7-mei mici sînt ușor coborîte sonor, trimițînd la scara armonicelor naturale), concluzia suprapunîndu-se cu asociația făcută de autor în scurta prezentare a piesei, în *C* (fapt simptomatic, cele două motive, *b 4* și *b 20*, care nu mai reapar aici, se desfășoară în categoriile *b* și *c*), ansamblul se deplasează spre „intrarea în ființă", de asemenea, concluzie sprijinită pe afirmațiile compozitorului. Iată cum arată segmentul *C 3*, cel mai larg și reprezentativ pentru secțiunea *C* : (Ex. nr. 2).



C 3 b 7 (d şi e); b 23 (b); *b 11* recurent *(b şi c); b 14(a); b 8(a); b 16 (d şi e); x; b 5 (d şi e); (x); b 27 (a şi e); b 12* recurent *(d şi e)*

„Modelarea românească a fiinţei se împlîntă tot mai mult în real şi tinde să spună nu numai : «este şi asta, şi asta», dar chiar să treacă la activul fiinţei neîmplinirile ei" — scrie C. Noica. Neîmpliniri pot fi şi motivele care aici nu mai apar, nu au mai intrat în fiinţă, poate fi şi ambivalenţa categoriei *d*, care, întotdeauna, asociază cantilene variate unei obstinate repetări, pe coarda liberă, a unui singur sunet (categoria *a* deci), pot fi apariţiile necanonice ale motivelor *b* într-o existenţă diferenţiată izotopic de forma lor „ideală" din *B* sau motivele *x* care aparţin firii însă nu au fost cuprinse în registrul arheului însoţind această muzică. Tot spre neîmplinire, mai mult, spre reversibilitate şi ciclicitate trimite forma secţiunii C, începînd cu o cantilenă în stare pură şi terminîndu-se („fiinţa consumată") pe lungi formule pedală, de categorie *a* (apare aici, operînd, ideea de sens, prezentă la M. Vulcănescu). Împliniri pot fi însă motivele simetrice tot aşa cum neîmplinite apar formulele melodice pline de sensibile acuzate a căror rezolvare este amînată, ocolită, escamotată, ignorată (muzica pluteşte într-un difuz afuncţional, aşezînd-o clar înaintea pragului intrării în fiinţă). În fine, pe măsură ce evoluăm de la nemelodic spre melodic, scriitura se diversifică, se colorează în tot atîţia izotopi ai unei forme originare (altă idee prezentă şi la M. Vulcănescu, cea de multiplicitate a firii) posibil de descris simplu în jurul 7-mei mici, interval natural şi nobil în acelaşi timp, criptic prin prezenţa cifrei 7 şi trimiţînd la ceva imuabil, veşnic prin invocarea genezei sunetului muzical complex.

„În memoriam Lucian Blaga" pentru cor à cappella, op. 6 (1981) ascultă de acelaşi „principiu al arheului". Piesa se compune din două părţi ; la rîndul ei, prima parte e alcătuită din 16 segmente putînd fi cîntate în orice ordine (exemplul din *Heteromorfii* de Ştefan Niculescu este, cred, influent ; la fel, scriitura corală din *Aforisme)* în timp ce partea a doua, pe cîteva versuri din poemul *Lucian Blaga* de Ion Văduva Poenaru, (versurile din partea I sînt ale lui Blaga) are o formă fixă. Aceeaşi problemă a raporturilor între *potentia* şi *actus* se pune şi aici ; rezolvarea ei este similară cu cea descrisă mai sus.

„Angulus ridet", poem pentru orchestră, op. 7 (1981) „poate fi considerat o *ars componistica* — scrie autorul într-o scurtă prezentare a piesei. Opul se circumscrie unei perioade în care am meditat asupra actului creator dintr-o perspectivă ontologică (...) şi în care am imaginat şi explorat principiul formal-generativ de tipul arheului : trecerea din subzistenţă în existenţă a unor structuri, devenirea lor întru existenţa esenţială pornind de la existenţa accidentală". În final, membrii orchestrei cîntă cu vocea un fragment dintr-o odă de Horaţiu : „Ille terrarum mihi praetur omnes angulus ridet". Piesa este alcătuită de trei secţiuni A, B şi C. Secţiunea A cuprinde şapte fragmente care pot fi interpretate în orice ordine, secţiunea B cuprinde 11 fragmente a căror ordine poate fi permutată respectînd însă o distanţă egală faţă de fragmentul B 6 (de exemplu, B 2/B 10, B 9/B 3) iar secţiunea C nu suportă nici un fel de intervertire temporală. Aceleaşi influenţe exterioare amintite mai sus îşi fac simţită prezenţa şi aici. Analizînd partitura, de o interesantă complexitate, se pot remarca, în B, corespondenţe între fragmentele pereche tot aşa cum, în A, fragmentele primesc, prin orchestrare pe grupe de instrumentişti, prin ritm şi structură intonaţională, configuraţie proprie, independentă şi inconfundabilă. În secţiunea C, topirea acestor momente de „existenţă accidentală" într-o derulare unitară, cu sens, prin imbricări de micro structuri realizate treptat, este cu totul remarcabilă.

În anul 1982, Liviu Dănceanu semnează două lucrări marcînd o uşoară desprindere de preocupările anterioare, fiind, în acelaşi timp, într-o continuare firească a acestora. Dacă, în *„Către pace", poem pentru voce gravă şi pian pe versuri de Nichita Stănescu, op. 10* se reliefează preocuparea pentru explorarea lumii armonicelor superioare — preocupare cu colorit cenestezic — şi spre configurarea unui etos specific decurgînd din menţinerea unor anumite structuri intonaţionale („lumea anhemitonicului... se naşte din dăltuiri succesive în blocul spectrului de armonice naturale ale sunetului do"), în *Ossia, trio(uri) pentru oboi, clarinet şi* fagot, op. 9, procesul inovaţiei arhitectonice ca premisă a unei muzici în curs de structurare este, cred, cu totul remarcabil. Fiecare instrument are notată o a doua variantă admisă (ossia) ca paradigmă a aceleiaşi entităţi componistice. Piesa admite şase stări sonore — pauza, unisonul (isonul), monodia, omofonia, polifonia şi eterofonia — a căror proiecţie într-o ideală formă sincronizată naşte arhitectonica lucrării. Dacă în prima secţiune, Poco rubato (asincronia apare deci evidentă) legăturile cauzale sînt determinate (cauzalitatea se leagă aici, cum e şi firesc, de elementul „ordine în timp") deşi sincronia este fluidă, în a treia şi ultima secţiune, strict sincronă, omofonă şi parţial eterofonă, cauzalitatea se disipează prin libera posibilitate de intervertire a celor cinci microstructuri alcătuind această ultimă secţiune. Acelaşi „principiu al arheului" regizează şi această muzică unde indeterminismul formei, al „cauzalităţii" merge în contrasens cu regizarea pe verticală a celor şase stări sonore introduse axiomatic de autor în funcţie de elementul, caracteristica : densitate şi sincronie. Apare aici o compensaţie, firească de altfel : acolo unde formei i se topesc treptat cadrele

fixe, rigide, coordonarea sintactică, regizată prin introducerea pulsației metrice riguroase, devine din ce în ce mai strictă.

În anul 1983, Liviu Dănceanu scrie două noi lucrări : *„Quasifuga pentru chitară, op. 11*, a cărei formă aproximează caracteristicile organizării temporale ale principiului de fugă, este o muzică de maximă virtuozitate instrumentistică, subliniind la extrem valențe melodic-timbrale și spectaculare ale chitarei, marcînd în același timp o orientare acuzată a autorului spre sonorități categoric netradiționale care presupun — lucru interesant — forme tradiționale în tipare reconsiderate. Despre *Quasiconcerto pentru clarinet (sau saxofon) și ansamblu, op. 12*, autorul afirmă : „Lucrarea reprezintă concretizarea unor demersuri teoretice în legătură cu prezentul și prezența muzicii ca realitate umană și cosmică. În *Quasiconcerto* se reconsideră — după o evoluție muzicală în care s-a atrofiat pînă la dispariție — dimensiunea inițiatică, funcțională a sunetului (de aici comportamentul gestual al interpreților)". Inițiaticul se reflectă aici deopotrivă în elementele de teatru instrumental (la Claude Lévy-Strauss și Mircea Eliade găsim trimiteri la ritualic, la dihotomia sacru-profan, la cicluri de ceremonii periodice ca reactualizare a unui „illo tempore", la dialogul oficiant—inițiați ca dimensiune a miticului), în cele de dialog solo-tutti, în improbabilitățile aleatorice ale arhitectonicii sonore, în treptata edificare din apeiron (zgomot) a unei lumi sonore astfel intenționate încît să trimită, să porteze în sferele eticului, ale moralei. Legătura incantatoriu-morală propusă, intenționată de compozitor este cît se poate de firească atîta vreme cît incantatoriul, ca modalitate complexă de inducere a unei stări estetice în ascultător, dublată de o adiacentă lume de reprezentări, debușează firesc într-un sistem complex de valori etice ale unor spații culturale la fel de complexe. Condiția indispensabilă a congruenței sistemului de reprezentări induse de compozitor și interpreți în dimensiunea subiectivității publicului o reprezintă accesul acestui tip de muzică la atemporal ; structurile sonore și sintactice interșanjabile, elementele repetitive, aleatorismul manifest — acestea sînt datele de la care pleacă această muzică tributară unor practici incantatorii și construind arhitecturi muzicale *sui generis*. Autorul ambiționează să eludeze esteticul trecînd neoprit în sfera moralei sau, ceea ce este asemănător, să atingă și să provoace în ascultător dimensiunile unei kantiene seninătăți avînd, în subsidiar, certă culoare estetică.

Viorel CREȚU

Sub semnul timpului

(Pe marginea concertului ansamblului „Contemporan" - condus de Marcel Spinei)

Un concert ca acela al formației „Contemporan" care, la alegerea animatorului său, violoncelistul Marcel Spinei a întrunit lucrări de valoare, dacă nu chiar și de referință din literatura muzicală românească actuală (în apariția din 9 decembrie 1984 în cadrul Filarmonicii „George Enescu") merită salutul de bun venit adresat unui nou ansamblu. Și aceasta cu atît mai mult cu cît acest concert s-a vrut a fi debutul unui șir în care — aflăm din „programul de acțiune" citit de M. Spinei ca o prefață a serii — scopul muzical urmărit este cel al contribuției la o conștiință „estetică contemporană prin matricea românească" ; de asemeni, nucleul instrumental de bază își propune o mobilitate de adăugiri și combinații, incitatoare de „pigmentare sonoră", antrenînd în general interpreți tineri spre bucuria de a face din concerte într-adevăr „sărbători muzicale". Iată, deci, cîteva citate promițătoare, din prolog !

Desigur, *marile* concerte sînt întotdeauna „sărbători muzicale". Dar acest sentiment poate fi stîrnit și de concerte mai „modeste", dacă ele emană bucuria de a face muzică împreună *(musizieren)*, dacă estompează granița dintre interpret și compozitor, știut fiind și faptul că momentul improvizatoric, în concert, poate antrena publicul în harul creației, cu condiția de a fi într-adevăr un act creator.

Să ne reamintim anii și una din cauzele exploziei aleatorismului : reacția față de rigoarea exagerată a postserialismului, a structuralismului. Și aceasta a însemnat *nu doar* opoziție de atitudine *ci și* o soluție în dezideratul de emancipare temporală a muzicii. În timp ce muzica riguros controlată vedea ieșirea din pulsația măsurată prin complicarea structurilor ritmice, într-atît încît fenomenul devenea inhibitor și te făcea să simți și mai aprig tirania timpului muzical, muzica aleatorică rezolva totul prin formule ritmice chiar mai simple, dar care răspund *inițiativei unui timp interior* al interpretului — și care poate fi diferit de cel al partenerilor de ansamblu. De aci decurg însă și alte consecințe, care devin

„reguli de comportament" ale unui asemenea tip de ansamblu ; altfel, el ar fi pîndit de rutină, de „gri"... deci, lipsit de *sărbătoarea* promisă. Desigur, interpretul trebuie să-şi marcheze individualitatea temporală *onorînd* muzica printr-un *eveniment* muzical. Dar acest gest nu este un act individual ci se cere exprimat faţă de ceilalţi parteneri, în raportul echilibrului dinamic ce poartă asemănări cu legile contrapunctului : conlucrare — ce presupune şi imitaţie —, dar şi revoltă — şi apoi iar împăcare —, ba chiar supralicitare, într-un continuu proces de emulaţie.

De aci decurge, inevitabil, necesitatea rodării temeinice a cîntatului împreună, astfel încît partenerii să se cunoască, să-şi pîndească reacţiile, să pregătească surprize solicitînd replica celorlalţi. Pe scurt, spontaneitatea unui asemenea tip de muzică nu poate eluda studiul prealabil, „punerea la punct" prin repetiţii de migală, cu aceeaşi răspundere ca şi în faţa unei partituri clasice, care beneficiază deja de exemple interpretatorice de referinţă. Orice interpret bun dispune de un număr de posibilităţi improvizatorice cu care, din punct de vedere pur instrumental, poate face cam oricînd faţă. Dacă este un tip mai imaginativ, el poate inventa cu bucurie, ştiut fiind că variaţiunea — şi deci şi variaţiunea improvizatorică — incită şi către virtuozitate. Dar aceasta este doar zestrea *individuală* a celor ce trebuie să compună un *ansamblu*, ceea ce impune în continuare — insist — *conlucrarea*, studiul comun, — capabile de a da *dramaturgie* operei muzicale, de a *transcede* tipul de *„inventar de posibilităţi muzicale"* cum sună atîtea interpretări mediocre şi — nu mai puţin important — de *a permite o evoluţie* a genului. Căci (relativ la această ultimă observaţie) oricît de inventiv ar fi un interpret, oricît s-ar mai căuta şi găsi un efect instrumental sau sonor inedit, — există totuşi o anumită limită a efectelor care duce la repetabilitate în caz că expresia interpretatorică se limitează la acest nivel ; o repetabilitate nu doar în cadrul unui ansamblu ci, în general, a acestor tipuri de ansambluri. Riscul este cu atît mai mare cu cît — să o spunem deschis — ansamblurile, în general, dispun de interpreţi excelenţi, dar, mizînd tocmai pe aceasta, reduc repetiţiile. Situaţia — agravată în ultima vreme şi de impedimente conjuncturale — nu trebuie însă să se transforme în obicei, ca să nu spun chiar sistem. Altfel, concertul trăieşte prin capetele de afiş, în lucrări solo sau cu număr mic de interpreţi, fără a se mai putea afirma, la acelaşi nivel, şi ca ansamblu. Totuşi nu se poate, odată aduse în discuţie dificultăţile obiective ale „întocmirii" unui ansamblu şi ale susţinerii unui concert, să nu remarcăm, ca şi în cazul formaţiei „Contemporan" şi al lui Marcel Spinei, elanul şi dorinţa de a face muzică, ce-i animă şi îndeamnă să abordeze genuri şi lucrări punînd probleme de interpretare, pentru pura recompensă a bucuriei estetice. Actul impune stimă — şi analizarea, în general, a cerinţelor unui ansamblu, a problemei evoluţiei, ce mi se pare, în acest moment, cea mai coaptă, a fost făcută ca un dar de zestre din partea cronicarului muzical.

Aş evoca aci spusele lui Globokar, încă de acum vreun deceniu şi jumătate. Eram, atunci, pe drept cuvînt cred, fascinaţi de emanciparea estetică şi de mijloacele pe care le oferea muzica aleatorică — dar Globokar (care excela în gen, repurtînd succese imense) se declara deja îngrijorat şi nemulţumit, deplîngînd că nu a găsit încă o modalitate de a o controla şi fixa prin scris. — „Bine, dar de ce faci, atunci, muzică aleatorică ? " Deoarece eu cînt la trombon, care are atîtea surdine ce nu pot fi scrise... pentru că atunci cînd cînt îmi vin în minte anumite soluţii, uneori le prelungesc..." — *Interpretul* Globokar răspundea impulsului creator imediat, dar Globokar *compozitorul şi conducătorul de ansamblu* privea fenomenul în complexitatea sa şi în *perspectivă*.

Cu atît mai mult, astăzi, să ne întrebăm în ce măsură ansamblurile au adus ceva nou faţă de cele ale deceniului 7 iar întrebarea „Quo vadis" — chiar nedeclarată într-un manifest program — să fie subînţeleasă — şi înţeleasă de public — prin soluţiile înnoitoare ale unui concert într-adevăr sărbătoare.

Dacă ar fi de găsit un generic apt să cuprindă programul serii, parcă cel mai nimerit ar fi — din nou — semnul *timpului*. O dată, deoarece a fost o etalare a *continuităţii* valorice ce s-a impus în muzica românească, de la Vieru sau Niculescu pînă la Doina Rotaru. Apoi şi pentru că, declarat şi în titlu sau subînţeles doar prin rezultante sonore, factorul timp constituie mobilul estetic-structural al cîtorva dintre lucrările de prestigiu ale serii. *În vis desfacem timpurile suprapuse* ne spune şi prin muzica sa Aurel Stroe, „dezangrenînd" partiturile celor trei parteneri : pianist-clavecinist, clarinetist, violoncelist, conform sugestiei lui Gaston Bachelard *(La dialectique de la durée) : „rêver, c'est desengrener les temps superposés"*. — Există un farmec oniric în felul cum trei partituri voit diferite — „incomensurabile" spune autorul — intră pe rînd în scenă (şi la propriu, partitura prevăzînd şi gestul, mişcarea) pentru a se combina şi apoi a se despărţi, evanescent. O mică chemare a unui instrument poate reprezenta un reper de întîlnire, trei-patru asemenea repere eşafodînd structura lucrării. Nu este uşor de imaginat suprapunerea, într-o interferare firească, a celor trei individualităţi : cîntul clarinetului ce poate fi generat de o sensibilitate muzicală extraeuropeană — dar şi cu iz de colindă, aluzia oarecum la stilul baroc al claviaturii şi prelingerea nesfîrşită a lamento-ului cromatic la violoncel. Şi totuşi ele vor compune un *tot* — pentru că elemente ce, logic, par a fi disparate sau dînd combi-

nații hibride, pot fi reunite, în artă, ca și în vis, sub un sens expresiv specific și inedit. Lucrarea lui Aurel Stroe reprezintă atît *starea* de *veghe*, ce *recompune* timpii pe care visul îi destramă cît și *starea* de *vis*, capabilă de a zămisli noi combinații.

Lucrarea incită la meditație. La acest echilibru — echivalență chiar — dintre veghe și vis, aș adăuga echilibrul dintre idee și expresia realizării, dintre farmec și rigoare, ce îi conferă acea dimensiune clasică a marilor lucrări și a lucrărilor lui Aurel Stroe în general. Contribuie la aceasta și perfecta ei structurare în timp : piesa durează atît cît trebuie să dureze, dar gîndul la ea continuă mult după aceea. Bine înțeleasă și redată de Adrian Tomescu, A. O. Popa și Marcel Spinei, interpretarea mi-a amintit și de prima audiție a lucrării, fapt ce mă determină să o evoc, drept omagiu, pe Hilda Jerea. — Și un deziderat : o zînă care să transforme, măcar pentru o seară, pianul, „oarecum" preparat, în clavecin, etc. etc. pentru ca muzica modernă să nu mai fie în situația unei Cenușărese neajutorate, obligată să-și împrăștie energia spre soluții încropite în ultimul moment.

Dacă titlul piesei lui Ștefan Niculescu, *Duplum*, se referă la cele două „voci" pentru care este scrisă (violoncel — Marcel Spinei și pian-sintetizor — compozitorul), nu mai puțin muzica exprimă — ca și în alte lucrări ale autorului — aspirația către sincronie. Timpul individual al fiecărui instrument evoluează în așa fel — „modulează temporal" spune Șt. Niculescu — încît să permită la un moment dat coincidența voințelor muzicale, sincronia, împreunare după care se vor despărți, din nou treptat-treptat. Urmărești muzica, și implicit ideea, cu claritatea și liniștea pe care ți le dă același spirit clasic — aci în sens de matur, decantat. Dar dincolo de echilibrul dintre idee și construcție, există și inefabilul tulburător — poate tocmai în *nuanța de invocație* a formulei muzicale care, exprimată de fiecare voce în parte, încearcă — și reușește — să se unească în unisonul unei voințe generale, blînde, dar cu atît mai puternice, — expresie ce impresionează și în recenta și minunata *Simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră* de același compozitor. Dar „povestirea" unei muzici riscă s-o schematizeze. De aceea să continuăm a remarca și fondul complex, bogat, pe care se impune ideea de mai sus, repunînd în discuție relativitatea despărțirii macrostructurii de microstructură : „cărămizile" muzicale alese de compozitor rămîn într-un număr finit, dar într-o combinație continuă, stîrnind mereu configurări noi. Rămîn aceste „paradigme schimbîndu-se în lanțul sintagmatic" (Șt. Niculescu) doar la nivelul microstructurii, limitîndu-se să asigure numai o desfășurare ordonată a muzicii ? „Ele sînt ca aceleași pietre ce se rostogolesc într-una" — continuă Șt. Niculescu — „dînd totodată senzația de scurgere și de static, acea opoziție a contrariilor, fiind și mișcare și Ființă, exprimînd atît pe Heraclit cît și pe Parmenide".

Tot sub amprenta timpului — *the last but not the least* — și *Orologii* de Anatol Vieru, titlul fiind sugerat de un capitol al volumului lui Marshal McLuhan, „Understanding Media", și intitulat chiar *Orologii* sau *Mirosul timpului*, capitol din care Vieru își extrage cele 16 fraze ce brăzdează muzica sa cu o periodicitate ordonată ce caracterizează revenirea tuturor evenimentelor muzicale din această structură (și asupra căreia voi reveni). Vieru însă mărturisește (în articolul său *Potrivire cu McLuhan*, apărut în *Secolul XX*, Nr. 6/1970) : „nu sînt un livresc și lucrările mele nu pornesc din cărți ; folosesc textele altora atunci cînd am sentimentul a le fi scris eu însumi". Lectura lui McLuhan s-a suprapus gîndirii compozitorului. Și aceasta deoarece „întîlnirea" a avut loc în 1970, adică la sfîrșitul deceniului 7, atît de definitoriu, în general, în cizelarea unor stiluri și poziții estetice pentru care și factorul timp, „simțul-idee al timpului și spațiului" era o cheie revelatoare. Încă în *Clepsidra*, de exemplu, Vieru aducea o mărturie în acest sens, — deasemeni, poate, și pentru „sentimentul de eroziune" pe care el îl asociază timpului ca *sentiment*, nerupîndu-l de latura filosofică sau fizică, dar nuanțîndu-l psihologic ; iar *Sita lui Eratostene* ne demonstrase, printre altele, sentimentul *periodicității*, obiectele muzicale ale lucrării — alese deliberat extrem de diferite și deci recognoscibile ca atare — substituindu-se unui număr prim și revenind cu frecvența acestuia. Acestea erau premisele piesei *Orologii*, care întrunește ambele aspecte — și încă ceva în plus : *memoria*. Căci, iată care sînt „obiectele" sale muzicale (cu imuabilele și inevitabilele lor reveniri egale) : o bandă magnetică, (îmbinînd „Clepsidra" cu o muzică vocală indiană), un dansator și — citite de compozitor — fragmente din McLuhan (de la înfricoșătoarele „Orologiul a creat timpul și i-a educat pe oameni să mănînce nu cînd le este foame ci cînd e ora prînzului" sau „Orologiul, la fel ca furnalul înalt, a accelerat topirea metalelor și creșterea conformismului în viața socială" — la tulburătorul „Japonezii măsurau timpul cu tămîie : o gamă de mirosuri delicate dădeau ora, ziua, anotimpul, zodia" — de unde și un titlu posibil al piesei, *Mirosul timpului*). La acestea se adaugă și cîteva instrumente cărora *li se cere să cînte fragmente (amintiri) din alte muzici*. Aceste instrumente sînt : violoncel, sintetizor, clavecin, clarinet-trombon, percuție — putînd fi, după opinia mea, schimbate și conjunctural, în funcție de concert. Partitura fiecărui „obiect" se derulează într-o totală independență — indiferență chiar — față de partener. „Idee destul de periculoasă : independența momentelor față de întreg" spune Vieru — „Micro și macrostructura sînt însă,

după cum știm, legate între ele ; aceasta este o lege generală a fenomenelor și — în orice caz — o credință adînc înrădăcinată a culturii europene. Bineînțeles, interdeterminarea poate fi mai mult sau mai puțin strînsă ; într-un ansamblu logic ea atinge probabil punctul maxim ; în alte fenomene este mai puțin strînsă. Oare mai este viu un organism în care această interdeterminare este perfectă ? Și, oare se mai poate numi structură fenomenul în care ansamblul nu mai are legătură cu părțile sale ? În *Orologii* lipsa de determinare reciprocă tinde spre limita de jos, fără însă a putea sau a vrea s-o atingă... În artă, de altfel, deseori ansamblurile se constituie „singure", fără voie ; ochiul celui ce contemplă compune, își creează, singur, ansambluri". (articolul citat, p. 133).

Și totuși, A. Vieru oferă *posibilitatea unei conexiuni,* dacă nu între „straturile" partiturii, totuși între ea și universul căruia îi aparține, tocmai prin faptul că cere instrumentiștilor să cînte *amintiri* din concert, din alte muzici.

La prima audiție a piesei, aceste amintiri erau din *Cantiones sine textu* de Lassus și din *Rezonanțe Bacovia* de Vieru. — Fusese — în 1970 — un concert „de autor", conceput și dirijat de A. Vieru, care cuprinsese și *Întrebarea fără răspuns* de Charles Ives, exemplu de referință a eliberării temporale dintre parteneri — așa cum de nenumărate ori mi-a plăcut să o comentez și cu studenții mei de la Conservator. Nu știu însă de ce mi-a trebuit atîta timp ca să-mi pun întrebarea (oare cu răspuns ?) ce mi s-a stîrnit abia în 1984 : de ce, la Ives, cele trei planuri rămîn imperturbabil independente, de ce, dacă — firesc și semnificativ — „întrebarea" nu alterează și nu alarmează choralul corzilor, de ce, totuși, liniștea acestuia — „înțelepciunea druizilor" (Ch. Ives) — nu are înrîurire asupra suflătorilor de lemn, ce rămîn în „cercul lor strîmt", tot panicați, agitați, poate chiar meschini ?

Dar iată că, pornind de la o structură bazată pe aceleași individualități paralele, Vieru *exclude însă indiferența.* Căci, dacă interferența germinatoare nu mai apare între partiturile partenerilor, memoria, în schimb, integrează piesa într-un univers mai larg care, la rîndul său, este de fapt cuprins, topit, în piesă.

Ciudat însă : am fost mai aproape de înțelegerea piesei, de sensul ei (și cred că nu — sau nu numai — din cauze subiective) la o repetiție, cu un efectiv redus, în care „se scurgeau" doar banda, textul și dansatoarea — și e momentul acum să o numesc aci pe Liliana Tudor pentru talentul, inteligența și perspicacitatea ei stilistică ; ea a abordat partitura cu un interes și o modestie ce au avut ca rezultat eficiența și succesul reușitei. Lipseau deci, la repetiție, tocmai instrumentiștii „purtători de memorie", pe care, de altfel, nici în concert nu i-am simțit ca atare. (Poate că nici intervențiile lor nu erau destul de elocvente în acest sens dar poate că și piesa cere a fi programată cu lucrări care să se preteze la o evocare semnificativă).

Și totuși această „fundamentală afect-idee-condiție umană" (ca să mă exprim ca A. Vieru) care este *memoria* a fost prezentă, chiar la acea repetiție fără instrumentiști și anume *prin stîrnirea memoriei ascultătorului.* Poate că în fața unei audiții plenare și cu toate sensurile bine exprimate, aș fi rămas, în special, cu bucuria receptării. Dar așa, în contact cu un nucleu esențial al piesei, curiozitatea m-a împins să o pîndesc și s-o dezghioc. Am decantat mai întîi stratul perfect măsurat, periodic — necesitate meșteșugărească și ordine demiurgică totodată. Apoi am ajuns la stratul aleator — memoria instrumentelor. El este aleator *nu* prin clipa atacului, care rămîne sub aceeași ordine imuabilă a periodicității stabilite de autor, ci prin *ceea ce* li se cere interpreților, căci rememorarea este un act de selecție subiectiv, deci — implicit — aleator. Era firesc, deci, ca structura să tindă mai departe spre o eliberare — totală — către o a *treia* fază în acest proces, în care să nu mai fie condiționat nici măcar momentul de declanșare a memoriei — iar acest lucru nu putea fi realizat, în economia lucrării, decît de către *ascultător.* Dacă întotdeauna arta este polisemantică iar participarea este un sine-qua-non al spectatorului, de data aceasta am simțit-o ca pe un imperativ — chiar nescris — al partiturii. Cum opinează M. Eliade, memoria este cea care jalonează reperele timpului istoric. Dar pentru mine, Aducerea Aminte legată de această piesă a însemnat tocmai *ieșirea* din timp, cea care *înarmează împotriva „nerăbdării între evenimente"* (McLuhan-Vieru), expresie a plenitudinii extratemporale.

Ideea estetico-filosofică diriguitoare de macro-microstructuri nu a rămas, în lucrările concertului, doar cea a timpului. Octavian Nemescu, în *„Combinații în cercuri IV"* își propune să exprime, prin echivalențe muzicale, cele trei planuri : conștient, subconștient și inconștient. Compozitorul își imaginează — corespunzînd fiecărui plan — cîte un „cerc" expresiv, primul fiind cel rațional — asociat unei zone diurne, lucide ; secundul este atribuit amintirilor, memoriei ; iar cel de al treilea reprezintă forțe de care omul nu este conștient dar care întrețin viața, cerc pe care Nemescu îl concepe într-o zonă nocturnă. De aci, susurul de greieri, de respirații, de clipocit de apă — apă fluidă dar și apă „individualizată" în picături — flux sonor continuu pe care tresare cîte un zvon de pescăruși sau de rostogolire pietroasă, toate captate și prelucrate pe bandă. Poate că în osmoza ce se creează între aceste cercuri s-ar putea întrevedea și o tentativă de expansiune de tip yantric. *Nu știu* — și, mai mult, nu cred că este

absolut necesar *a o şti* pentru a te apropia de muzica lui Nemescu şi a o înţelege.

Şi iată-ne astfel tentaţi să punem următoarea întrebare : dacă, în bună parte, lucrările contemporane sînt determinate estetic şi implicit structural, de o idee generatoare, cunoaşterea acesteia de către ascultător este indispensabilă abordării acelei muzici ? Întrebarea nu se referă la stăpînirea unor criterii de situare stilistică, necesară contactului semantic cu orice muzică, — ci vizează ideea particulară a unei lucrări anume. O idee ca aceea a *sincroniei* lui Şt. Niculescu regizează structura muzicală şi transpare, deci, în actul audiţiei. Ascultătorul ia contact cu muzica şi deci o înţelege prin intermediul acestei idei, chiar dacă nu a fost avizat în prealabil prin titlu sau printr-o prezentare.

Dar o idee ca cea a lui Nemescu generează-determină structura, conectat însă, întrucîtva, şi la sfera programatismului. De aceea, fără explicaţia autorului însă, nu aş fi deslusit cele trei zone preconizate de el, precum nici nu aş fi putut sesiza originea acelor imagini sonore legate de natură (greieri, apă etc.) — dacă nu aş fi privit partitura. Dar explicaţiile primite de la compozitor au fost *ulterioare* audiţiei iar lucrarea are acea forţă *de a te convinge prin însăşi muzica,* — ceea ce este cel mai important. Cred că abordarea muzicii lui Nemescu se poate face şi ea „în cercuri". O putem „doar" asculta, dar şi *asculta cunoscînd totodată şi ideile compozitorului ;* apoi putem *include şi sugestia partiturii* care îşi adaugă frumuseţea sa plastică (ştiut fiind că Nemescu este sensibil şi la sugerarea vizuală şi tinde către sincretism ; chiar şi interpretarea concertului de care ne ocupăm a inclus expunerea pe scenă, ca o necesitate a deplinei expresivităţi, printre instrumentişti, a partiturii generale, cu ideaticele sale cercuri).

Muzica lui Nemescu te lasă să pătrunzi în toate aceste straturi ale înţelegerii şi eşti pretutindeni întîmpinat cu aceeaşi poetică blîndeţe — oglindirea corespondenţei totale dintre caracterul compozitorului şi opera sa.

Elementul de bază al lucrării *Combinaţii în cercuri* de O. Nemescu este o bandă de magnetofon la care se adaugă elementul „life" (în concertul respectiv : violoncel — M. Spinei, trombon — T. Cenuşa şi efecte de percuţie — Sanda Spinei şi Adrian Tomescu). Banda concertului este o realizare a anilor 1978—79 şi este izvorîtă dintr-o estetică cu totul alta decît cea a drămuirilor proporţionale şi dramatice prin care ne-am cam obişnuit să judecăm echilibrul temporal al unei lucrări. Dar această muzică, cu fluxul său continuu şi cu treceri de la o stare la alta, în mod voit abia nuanţate, aproape imperceptibile, reuşeşte să ne dea un asemenea sentiment de „rotund" temporal, de finit artistic, încît impune girul fazei de maturitate în care a intrat autorul.

Doina Nemţeanu Rotaru şi-a numit piesa pentru pian *Răscrucea macilor.* Este un titlu care întruneşte atît referirea la structură cît şi o sugestie poetică. „Răscrucea" este interferenţa dintre secţiunile muzicale ; ele au pornit de la un nucleu ce urmează a fi dezvoltat variaţional, iar acest proces se produce evolutiv, fiecare stadiu variaţional preluînd cîte ceva din precedentul, — de unde „interferenţă-răscruce". Momente de contemplare, de expresie, poartă un potenţial dinamic ce izbucneşte în noi secţiuni, excelent reliefate de solistul piesei, Adrian Tomescu. Capacitatea sa coloristică este extrem de bogată — şi am fost întotdeauna sensibilă la catifelarea cu care învăluie zonele poetice dar şi la nervozitatea inventivă cu care (într-o concentrare ce-i strînge buzele şi-i ascute nările) şfichiuie, ca un îmblînzitor, elementele discursului muzical. Căci, la Adrian Tomescu, paleta timbrală este subordonată unui spirit al construcţiei — astfel încît fiecare stare exprimată poartă amintirea (din nou !) dar şi presimţirea unui eveniment muzical. Astfel, Tomescu aduce interpretărilor sale şi acea nunaţă de *suspense* ce te poate ţine încordat — şi care, în cazul piesei Doinei Nemţeanu Rotaru a putut fi realizat şi graţie materialului oferit de autoare. Putem spune că a fost o fericită „Răscruce" între creator şi interpret.

Un alt interpret pe care, pînă acum, doar l-am numit, dar care impune rînduri aparte, este Aurelian Octav Popa. Am fost obişnuiţi să-l omagiem pe acest minunat clarinetist dedicîndu-i, mai degrabă decît cuvinte, lucrări. Mă tem oarecum că, la desăvîrşirea artei sale, nu voi mai putea găsi, în lumea cuvintelor, superlativele care să-şi poarte încă toată încărcătura pe care o merită A. O. Popa. Şi iată-l acum pe A. O. Popa în dubla postură de interpret şi compozitor, prin *Muzica pentru sculpturi în lemn* pentru clarinet şi bandă magnetică. Modest, cochetînd parcă cu o minimalizare a problemelor — pe care atît arta sa interpretativă cît şi componistică o dezmint vehement — A. O. Popa a fugit de cronicar şi l-a lăsat în neştiinţa semnificaţiei titlului — care pare a rămîne în zona sugerărilor poetice. Muzica se impune printr-o frumuseţe arhitecturală care ne face să recunoaştem cum simţul proporţiilor, cel al dozării evenimentelor, al creerii unei cursivităţi expresive, pe care A. O. Popa le-a redat de atîtea ori interpretînd operele marilor maeştri, au devenit una cu fiinţa muzicianului, reflectîndu-se şi în creaţia sa. Şi mai este un lucru remarcabil : deţinător al unui vast repertoriu modern plin de sugestii stilistice şi, el însuşi, un explorator al mijloacelor instrumentale, A. O. Popa foloseşte efecte mai deosebite doar atunci cînd sensul muzicii le reclamă imperios. Există la A. O. Popa o orientare către fondul muzicii, aceeaşi care l-a făcut, ca interpret, să redea — în lucrările ce i-au fost dedicate, — ceea ce era specific fie-

cărui compozitor, diferențiindu-le stilistic și încercînd să le salveze de la pericolul „numitorului comun" ce amenință creațiile moderne scrise la imboldul unei personalități instrumentale. Se poate distinge în rigoarea lui A. O. Popa aceeași *maturitate* ce, în cazurile remarcate anterior, a atras, în formulare, termenul de *clasic*.

Frecvența cu care ideea de clasic a revenit, în mod firesc, în contextul prezentei treceri în revistă a unor creații muzicale românești îndeamnă spre reafirmarea importanței acestei muzici, ce a evoluat fără a „arde etapele" și marcîndu-le prin lucrări ce pot fi denumite „clasice" și prin valoarea lor de referință. Frumusețea lor intrinsecă, dar și capacitatea lor exemplară (în sensul termenului la M. Eliade) reclamă circulația lor vie în concerte. Ne amintim astfel, ca de un eveniment deosebit, concertul organizat de A. Hoffman în foyer-ul Operei, cu lucrările deceniului 6—7, ale lui Șt. Niculescu, T. Olah și A. Vieru. La fel, intră în meritele lui M. Spinei — și nu dintre cele mai mici — acela de a fi alcătuit un program care să stimuleze creația noastră (*Duplum* de Șt. Niculescu fiind compus pentru el) dar care, totodată, să readucă cu prospețime, să redescopere (ca *Orologiile* lui Vieru) și să facă cunoscute celor mai tineri, tocmai aceste „pietre de hotar".

Lucrarea lui M. Spinei *Meditatio pro pace* mizează pe densitatea unei prelungi scurgeri muzicale care să antreneze toți participanții într-un flux unidirecțional. Spinei grefează totuși pe acest stil și evenimente muzicale poate prea evident programatice, care riscă să-și piardă tocmai sensul de eveniment prin repetabilitate (să ne amintim că și „surpriza" timpanului lui Haydn este unică, altfel n-ar mai fi surpriză !).

Există spirite sceptice care pretind că esențialul rezidă în a pune întrebări. Inițiativa organizării concertului animat de Marcel Spinei se poate mîndri cu performanța de a fi pus și întrebări — dar de a fi dat și unele răspunsuri.

Myriam MARBE

VIAȚA MUZICALĂ

UN REMARCABIL CONCERT VOCAL–SIMFONIC

În sala Ateneului Român, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România și Inspectoratul General al Muzicilor Militare au organizat miercuri 23 ianuarie un concert vocal-simfonic, la care au participat Muzica reprezentativă a armatei, corul ansamblului artistic „Doina" al Armatei și corul Școlii Militare de Muzică, avînd ca dirijori pe Colonel Emilian Ursu, Gheorghe Popescu și Ioan Golcea. Am apreciat în mod deosebit expresivitatea sonorităților coral-orchestrale, claritatea înlănțuirilor armonice și polifonice și mai cu seamă o precizie ritmică impresionantă. Primul punct al programului s-a intitulat *„Unirea"* — tablou muzical, cuprinzînd *Marș revoluționar de la 1848* de Pascu Purcărea și cunoscutul *Marș al Unirii de la 1859* de Alexandru Flechtenmacher. După această prezentare impecabilă, interpreții ne-au înfățișat Suita *Onor comandantului suprem*, alcătuită din piesele *Comandantul suprem* de Dinu Stelian, pe versurile lui Victor Tulbure, *Armata, comandantul ei suprem* de Radu Paladi, pe versurile lui Nicolae Dumitru și *Apărăm columne de lumină* de Sergiu Eremia, pe versurile lui Jean Gheliuc. O mențiune specială pentru soliștii Ioan Nicolau și Tiberiu Mladin, de la Ansamblul artistic „Doina" al armatei, posesori ai unor voci bine timbrate și penetrante. Poemul *Pe plaiuri românești* de Mircea Chiriac este o lucrare care are la bază cunoscutul cîntec al lui Barbu Lăutaru, pe care compozitorul îl preia creator și-l valorifică cu o certă măiestrie. *Omagiu tovarășei Elena Ceaușescu* cu muzica lui Sergiu Eremia și versurile lui Jean Gheliuc ne-a apărut o piesă lirică, de o expresie sobră, în care s-a creat o tainică fuziune între textul literar și discursul sonor. Cunoscutul bas al Operei Române, Pompei Hărășteanu s-a remarcat prin vocea sa de o nobilă calitate, dublată de o muzicalitate fină și de o dicțiune de puritatea cristalului. Theodor Bratu a fost reprezentat prin piesa *Legămînt*, căreia i-a scris și versurile ; interpreta acestei compoziții lirice a fost soprana Elvira Cîrje — și de data aceasta convingătoare. Cu o virtuozitate apreciabilă a fost pus în lumină *Dans din Oaș* de Paul Constantinescu, în timp ce liedul *Revedere*, pe versurile lui Mihai Eminescu și cu muzica lui Aurel Eliade, s-a bucurat de o caldă tălmăcire din partea eminentului bariton Lucian Marinescu. Nu mai puțin emoționantă a fost înfățișarea suitei de cîntece patriotice și revoluționare *Uniți în cuget și-n simțiri*, cuprinzînd piesele *Pui de lei* de Ionel G. Brătianu, *Deșteaptă-te române* de Anton Pann și *Voința neamului* de Ion Cr. Danielescu. Unul din maeștrii de seamă ai încercatei generații enesciene, Mihail Jora, a fost reprezentat prin populara sa lucrare *Cînd strugurii se coc*, lucrare căreia Muzica Reprezentativă a Armatei i-a evidențiat pregnanța ritmică și dinamismul contaminant. În încheierea acestei prestigioase manifestări artistice am putut asculta un fragment din ampla lucrare vocal-simfonică, *Glorie*, inspirată din lupta și activitatea Partidului Comunist Român. Muzica lui Emilian Ursu și versurile lui Nicolae Dumbravă s-au îmbinat armonios, generînd un discurs sonor în care aspectele polifonice și armonice alternau judicios, în timp ce sonoritățile corale și cele ale soliștilor imprimau acestui senin opus un plus de prospețime. Merite deosebite au avut, în această ambianță spirituală elevată, soliștii Elvira Cîrje, Marcel Angelescu, Lucian Marinescu, de la Opera Română din capitală și Veronica Ionescu, de la ansamblul artistic „Doina"

al Armatei. Ca o continuare firească a acestei frumoase compoziţii ne-a apărut nepieritoarea *Horă a Unirii*, pe care amplul aparat vocal-orchestral a pus-o în adevărata ei valoare.

Concertul susţinut de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul ansamblului artistic „Doina" al Armatei şi corul Şcolii Militare de Muzică, sub conducerea profundului dirijor şi compozitor, Colonel Emilian Ursu, secondat de dirijorii Gheorghe Popescu şi Ioan Golcea, în sala Ateneului Român, poate fi considerat un *eveniment artistic*, un omagiu adus „patriei ca meditaţie", reliefînd o mişcătoare dăruire din partea unor muzicieni cu har, într-un permanent dialog cu marile imperative etice şi estetice ale „României vremilor înalte" !

Doru Popovici

CONCERTELE FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

André Nève — Nicolae Licareţ

Excelenta impresie produsă în noiembrie 1982 de către directorul Orchestrei Naţionale a Belgiei, Georges Octors, la concertul dirijat în sala Ateneului Român a încurajat conducerea Filarmonicii „George Enescu" să invite la pupitru şi pe asistentul acestuia, André Nève, în concertele din 10 şi 11 ianuarie 1985. A fost o iniţiativă deosebit de inspirată, căci noul oaspete din Bruxelles s-a dovedit a fi un dirijor de solidă formaţie profesională, capabil să antreneze orchestra — după un număr minim de repetiţii — la interpretări de aleasă ţinută şi intensă dăruire artistică.

Printr-o ciudată coincidenţă, programele celor doi muzicieni belgieni au prezentat o frapantă similitudine. Ambele au început cu cîte o lucrare de Mihail Andricu din perioada ultimă de creaţie a compozitorului (*Simfonia nr. 11 „În memoriam"* la Octors, *Şase portrete op. 113* la Nève), au continuat cu cîte un concert de pian de Mozart (*nr. 20 în re minor* cu Valentin Gheorghiu la Octors, *nr. 21 în do major* cu Nicolae Licareţ la Nève) şi s-au încheiat cu cîte o *Simfonie nr. 4* din creaţia romantică (Ceaicovski la Octors, Schumann la Nève).

În ciuda învecinării celor două lucrări de Andricu pe lista opusurilor autorului, între ele există deosebiri sensibile : dacă în *Simfonia nr. 11* limbajul se îndepărtează de stilul rustic-bucolic, atît de caracteristic întregii creaţii a compozitorului, pentru a evoca aspectele dramatice ale existenţei umane, în cele *Şase portrete op. 113* îl regăsim pe acelaşi cunoscut maestru al exprimării lapidare, senine, uneori cu o agreabilă notă de umor. Miniaturizarea apare aici dusă la extrem, căci cele şase portrete (printre care două sînt autoportrete) durează între 40 de secunde şi 2 minute fiecare, în total 9 minute ! André Nève a sesizat trăsăturile specifice ale scriiturii lui Andricu, realizînd o interpretare plină de luminozitate şi de transparenţă.

Măiestria dirijorală a lui André Nève s-a afirmat însă din plin mai ales în *Simfonia nr. 4 în re minor op. 120* de Schumann. Folosind o gestică suplă, expresivă, evitînd în mod consecvent acea rigiditate solemnă, pe care mulţi şefi de orchestră — chiar dintre cei renumiţi — o imprimă lucrării, el a preferat s-o anime cu ritmuri vioaie, juvenile. Departe de orice parcurgere rutinieră a partiturii, interpretarea sa a avut în permanenţă un caracter angajat, activ, dar fără a cădea în excese romantice, ci relevînd nucleul clasic al simfoniei. Chiar şi în momentele de exuberanţă, André Nève nu plasează niciodată alămurile pe primul plan, acordînd prioritate nunţelor interioare faţă de sonoritatea spectaculară. Atent la fiecare detaliu al textului muzical, el marchează totul, nepierzînd totuşi nici o clipă din vedere construcţia de ansamblu. Şi, ceea ce mi se pare esenţial, nu este un dirijor teatral, indicaţiile sale fiind în mod evident adresate orchestrei şi nu publicului.

Solist în *Concertul nr. 21 în do major KV 467* de Mozart, Nicolae Licareţ a ştiut să valorifice caracterul festiv, strălucitor al lucrării printr-o interpretare punînd accentul pe virtuozitatea pianistică, dar trecînd pe plan secund atît perlajul tuşeului în *Allegro*-urile extreme, cît şi cantabilitatea temei de superbă inspiraţie melodică în *Andante*, elemente fără de care stilul pianistic mozartian apare văduvit de unele din trăsăturile sale esenţiale.

Edgar Elian

Petre Sbîrcea — Marin Cazacu

Am aşteptat cu interes demonstraţia dirijorală a lui Petre Sbîrcea la pupitrul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii bucureştene din seara de 18 ianuarie 1985. Un program echilibrat, cu o tentă de clasicitate în sensul includerii unor lucrări îndeajuns de cunoscute publicului meloman — *Concertul pentru orchestră de coarde* de Tudor Ciortea, *Concertul pentru violoncel şi orchestră în do major* de Joseph Haydn şi *Simfonia a II-a în re major, op. 73* de Johannes Brahms, o prezenţă solistică încurajatoare din punct de vedere al satisfacţiilor estetice, tînărul violoncelist Marin Cazacu şi bineînţeles siguranţa baghetei dirijorului ne-au îndemnat să facem abstracţie de vicisitudinile lui ianuarie şi să salutăm încă un concert de ţinută în care nu ineditul, epatantul, au primat, ci desăvîrşitul bun simţ muzical. Nu vom abuza şi noi de hiperbanalizata etichetă celibidacheană aplicată cu conştiinciozitate de către unele spirite critice artei realizate de *Petre Sbîrcea*, vom spune însă că dacă această filiaţie este acceptabilă sub aspectul tehnicii dirijorale, al adjuvantelor gesticii, al rezervei elegante cu care se implică fizic în actul interpretativ, nu trebuie să o absolutizăm în detrimentul sublinierii notei personale. Versiunea sa interpretativă în *Concertul pentru orchestră de coarde* de Tudor Ciortea, ca de altfel şi aceea a *Simfoniei a II-a* de Brahms, este grăitoare asupra unei structuri artistice echilibrate, sobre, de un lirism reţinut, convertit în generozitatea frazării, în consecvenţa urmăririi curbelor dinamice, în corespondenţa hieratică pe alocuri a gestului dirijoral cu cel muzical. După acest moment de mare claritate a sugestiilor muzicale, confirmînd o realitate sonoră finisată cu scrupulozitate şi aflată permanent sub semnul omogenizării orchestrale, al inspiraţiei melodico-dinamice, obişnuitul intermediu concertant al serilor muzicale filarmonice ne-a prilejuit nu atît o surpriză (perfecţionismul interpretativ al violoncelistului Marin Cazacu nemaiconstituind de mult o surpriză pentru noi) cît satisfacţia de a fi participat la o demonstraţie de autodepăşire, de întrecere cu sine a acestui artist ce-şi demonstrează maturitatea în pofida tinereţii sale. Vocaţia pentru instrumentul ales, recunoscută prin lauri naţionali şi internaţionali, îmbracă dintr-o perspectivă temperamentală aspectul decantărilor îndelungate, al naturaleţei izvorîte dintr-o atitudine şi aptitudine muzical-meditativă, dintr-o abordare onestă a partiturii, străină de spectaculos. Haydn-ul său a dobîndit o notă de prospeţime şi acurateţea de bijuterie muzicală, o frazare constructiv preluată de orchestră, la fel de prezentă pe parcursul întregii seri. În sfîrşit, partitura brahmsiană s-a bucurat de o interpretare inspirată, densă în sugestii expresive şi echilibrată din punct de vedere al construcţiei muzicale. Refuzîndu-se romanţiosului facil, preţiozităţii sentimentale, Petre Sbîrcea îşi reconfirmă forţa de captare a energiilor simfonice, cu care nu-şi propune excese, cu poză de magician, ci măsura potrivită, formularea propriului adevăr despre muzica lui

Brahms. Rememorînd argumentele pro-reuşită ale acestei seri muzicale, găsim o hiperabundenţă de naturaleţe, echilibru, onestitate în dialogul estetico-afectiv cu publicul. Şi mai ales ideea că publicul meloman îmbrăţişează această atitudine, dovadă fiind afluenţa şi căldura cu care a răsplătit efortul artistic ce i-a fost adresat.

Ileana Preda-Ursu

Erwin Acél-Cristina Anghelescu

Recentul „stagiu" bucureştean al lui Erwin Acél (două concerte la interval de o săptămînă...) nu reprezintă, de departe, debutul în Capitală al dirijorului. Într-adevăr, impactul său cu viaţa muzicală, cu publicul de aici se plasează cu nişte ani buni în urmă. De atunci, aproape fiecare stagiune şi-a făcut bunul obicei de a-l număra pe muzicianul orădean printre oaspeţii săi. Reamintesc de aceea cu plăcere concertul său din trecutul sezon al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii (inexplicabil neglijat de critică), în care Erwin Acél ne-a redat, scrutînd temeinic partitura, cu autoritate, simţ al culorii şi nerv, *Şeherazada* de Rimski-Korsakov. Tot anul trecut, l-am urmărit acasă, în Sala barocă a Muzeului Ţării Crişurilor, în „elementul său" aş zice, tălmăcind, în fruntea Orchestrei de cameră a Filarmonicii orădene, partiturile clasicilor „locali" (Dittersdorf şi Michael Haydn, aflaţi de mult pe discurile „Electrecord" graţie aceloraşi strădanii interpretative şi restitutive totodată), stilul clasic şi sensurile sale fiindu-i nu numai la îndemînă ci constituind în genere şi temeiurile propriului stil interpretativ.

Concertul din 25 ianuarie de la Filarmonica „George Enescu" a înscris la început piesa lui Mihai Moldovan, *România vremilor înalte*, lucrare de evocatoare adîncimi ale ethosului şi etnosului nostru, în care, cu inspirata sa pană, regretatul compozitor durează imagini din strînsa chivernisire a mijloacelor (pedale generînd savante ostinato-uri, intervenţii quasi-aleatorice ale grupelor de instrumente, clustere) ; însăşi participarea vocii umane — un cor bărbătesc —, aparent prea îndelung pregătită în orchestră, nu trebuie privită altfel decît tot ca o împlinire a structurii, cu deosebirea avantajului ce-l deţine corul în redarea mesajului versurilor lui Virgil Teodorescu.

Solista *Concertului pentru violină şi orchestră* de Piotr Ilici Ceaicovski, Cristina Anghelescu, a procurat, dacă nu o surpriză absolută, oricum certificarea unor nădejdi cu privire la traiectul ascendent al artei sale. O frumoasă linie a cîntului violonistic, dominat de claritate a frazei şi bun gust al articulărilor, de limpezimea tonului (trăsăturile de arcuş impecabile !), în care şcoala poate că este şi ea încă suverană, ne indică o muzicalitate reală, o sensibilitate elevată ca şi ceea ce se numeşte o tehnicitate „curată", pusă la punct (o uşoară tendinţă de precipitare a tempilor — vezi finalul — fiind însă de rezolvat în perspectivă).

Punctul de greutate al programului l-a constituit, desigur, *Simfonia în mi minor, „Din Lumea Nouă"* de Antonin Dvořák. Tălmăcitor tot atît de pasionat al romanticilor (*Simfonia a III-a* de Schumann la Orchestra Radioteleviziunii) sau al muzicilor cu program (amintita suită a lui Rimski-Korsakov), Erwin Acél îşi sancţionează în continuare viziunea prin raportarea la imanenţa clasicului, la legile de echilibru ce trebuie căutate chiar şi acolo unde, dacă nu total ci măcar prin unele amănunte, muzica pare să evadeze din canonul ideal. Aceasta a fost probabil şi cauza pentru care prima parte a Simfoniei nu a rezistat în întregime acestei confruntări, înlănţuirea temelor rămînînd, cu toate bunele intenţii, aproape rapsodică (căci unitatea discursului nu se asigură aici decît numai printr-o strategie concesivă faţă de fantazarea romantică, strategie la care dirijorul nu a recurs). Am fost răsplătiţi însă imediat de perfecta rotunjire a părţii lente, de tonul confesiv şi evocator (la care a contribuit nu mai puţin şi splendida redare a solo-ului de corn englez) prin care Erwin Acél ne-a comunicat un lirism de esenţă. În continuare, nimic exterior, nimic dincolo de muzical, nimic declamator şi emfatic — cum ar fi tentat poate paginile marcate de programatism ale scherzo-ului şi finalului — ci numai o atitudine dominată de adevărurile sensibilului autentic, un sprijin pe logica ideilor atît de individualizate din această cea mai populară (cu îndreptăţire de-altfel) dintre simfoniile compozitorului ceh. Am fost, neîndoios, cu toţii — dirijor, orchestră, public — părtaşi ai unui elevat act artistic.

Gheorghe Firca

OPERA ROMÂNĂ

Un spectacol de prestigiu: Otello

Printr-o fericită întîmplare, Televiziunea Română a prezentat la începutul anului 1985 filmul lui Herbert von Karajan cu opera *Otello* de Giuseppe Verdi, prefaţînd parcă pentru publicul bucureştean spectacolul de „premieră" al Operei Române cu aceeaşi lucrare. A fost o confruntare fericită, fiindcă ambiţia realizatorilor noştri a dus la o reprezentaţie de referinţă artistică, aşa cum de multă vreme prima noastră scenă lirică nu ne-a mai oferit. De la regie, scenografie şi coregrafie pînă la interpreţii vocali şi instrumentişti, colectivul Operei Române din Bucureşti s-a străduit (şi a reuşit) să închege o capodoperă a teatrului muzical universal, demnă de orice mare instituţie din lume. *Otello* — în viziunea regizorală a lui Jean Rânzescu — se înscrie printre cele cîteva momente culminante ale artei interpretative româneşti postbelice (*Aida, Oedip, Cavalerul rozelor, Carmen*) care au ridicat Opera Română la înălţimea teatrelor de prestigiu mondial, regretînd enorm faptul că pelicula cinematografică şi de televiziune nu a consemnat pentru posteritate acest spectacol. Ne consolăm totuşi cu ideea că maestrul Jean Rânzescu a acceptat propunerea noastră de a colabora cu noua publicaţie *Tribuna musicologica*, spre a oferi — sub forma unor ample interviuri — caietele de regie şi gîndurile sale asupra unor partituri de referinţă ce au îmbogăţit repertoriul liric din a doua jumătate a acestui veac.

Am surprins de-a lungul deceniilor opera *Otello* cu Emil Marinescu, Mihail Arnăutu, Arta Florescu, Şerban Tassian, Garbis Zobian, Ionel Tudoran, Cornel Stavru, Teodora Lucaciu, David Ohanesian, Octav Enigărescu, Dan Iordăchescu — nume ce ne-au dăruit chipurile de neuitat ale Maurului, Desdemonei şi intrigantului Iago. Actuala distribuţie — cu Ludovic Spiess, Sanda Şandru şi Vasile Martinoiu — are de luptat cu „titanii" rolurilor din trecut, dar există toate premizele ca — sub flacăra tot atît de fierbinte a lui Jean Rânzescu — să ne bucurăm de o distribuţie bună, iar timpul să confirme faptul că *Otello* pe scenele româneşti se înscrie cu litere de aur printre spectacolele „mari".

Deşi Opera Română s-a obişnuit să-şi auto-intituleze reluările cu pretenţiosul titlu de „premieră" (schimbare ce se reduce adesea la distribuţie), totuşi actualul *Otello* — deşi reţine vechiul cadru scenografic şi bineînţeles concepţia regizorală — aduce unele sublinieri, simplificări, punctări, nuanţări în mişcarea scenică, ce împrumută noului spec-

tacol o tentă de noutate ce nu i-o putem nega. Dincolo de intervențiile operate de Jean Rânzescu, ceea ce realmente ne-a cucerit a fost prospețimea și dăruirea interpreților, în frunte cu corul și orchestra. Dacă în trecut *Otello* era o operă cu trei vedete, acum spectacolul verdian se impune ca un monolit de echipă. În fruntea distribuției se plasează corul (condus cu nedezmițită probitate profesională de Stelian Olariu), acest colectiv ce devine personaj viu, activ, impresionant pe alocuri prin forța sonoră (scena întîi din primul act) și prin participarea permanentă la acțiunea dramatică. Dacă admirabilul cor al Operei Române nu a constituit o surpriză, în schimb orchestra — sub bagheta lui Cornel Trăilescu — a sunat mai prompt și curat, ca niciodată. Sudura dintre scenă și fosă a sporit considerabil față de trecut, unele momente (aria lui Iago, duetul Otello-Desdemona, dar în special aria salciei) atingînd un sincronism și o excepțională expresivitate, ce ne-au amintit că orchestra primei noastre scene lirice dispune de o experiență artistică și de instrumentiști de primă mînă.

Ceea ce ne-a cucerit în mod deosebit la recenta montare a fost accentul shakespearean al spectacolului conceput de Jean Rânzescu. Apelînd la practicabile și estrade menite să concentreze atenția publicului asupra momentului cheie al fiecărei scene, regizorul a obținut nu numai un cadru specific mareiui Will, ci și o cristalizare a conflictelor dramatice. Îndepărtarea de la rampă a lui Otello și Desdemona din finalul actului întîi de pildă, pare mult mai gravă (prin urcarea practicabilelor ce duc spre malul mării ca o golgotă a unor suflete răvășite de iubire pasională). Excelentă ne-a apărut și ideea „golirii" salonului ducal de mobila somptuoasă a palatului, spre a-l „lega" pe Otello numai de cele două fotolii solitare ce ascund parcă două inimi greu de fixat în același climat spiritual. Emoționantă — prin puritate, poezie și sinceritate — ni s-a întipărit în memorie scena finală, dinaintea morții, a Desdemonei (aria salciei și rugăciunea). Nu a lipsit din viziunea regizorală a lui Jean Rânzescu nici monumentalul cerut de muzica dramatică a lui Verdi, ceea ce a împrumutat spectacolului *Otello* o forță superioară montărilor anterioare.

Tenorul Ludovic Spiess în rolul titular domină toate scenele în care este prezent la rampă prin statură, distincție, gest, expresivitate a cîntului, muzicalitate. Cîntărețul se simte bine în acest personaj (ce-i convine temperamental), conturînd un maur cu multiple valențe umane. Dacă siguranța vocală în unele pasaje acute oscilează, faptul se datorează unei uzuri anterioare ce nu iartă „marile" glasuri. Un Iago particular, convingător (puțin prea zeflemitor față de exigențele rolului gîndit de libretist), dar interesant a creionat Vasile Martinoiu. Excelentă — sub toate raporturile — s-a prezentat Sanda Șandru, posesoare nu numai a unui glas generos, ci și a unei tehnici vocale superioare (ce superbe *pianissime* și *crescendo*-uri ne-a oferit în actul final !) întruchipînd o Desdemonă pură, umană, sinceră chiar romantică (în opoziție cu partenerii direcți ie un realism apăsător). Sensibilă și perfect suprapusă eroinei (Emilia), în vizibil progres de la o apariție la alta, ne-o apărut Lucia Cicoară-Drăgan. Foarte tînărul Ștefăniță Lascu s-a achitat corect de rol (Cassio), dar a rămas adeseori prea rigid în atitudinile de confruntare cu Iago. Dan Zancu (Lodovico), Adrian Ștefănescu (Montano) și Nicolae Bratu (Roderigo) au punctat cu inteligență fiecare trecere pasageră prin scenă.

Nu am dori să încheiem fără a releva decorurile sobre și sugestive ale lui Roland Laub, coregrafia discretă și în stilul cerut de epocă a Alexei Mezincescu, frumusețea costumelor și coloritul de ansamblu al corului, datorate Ofeliei Drăgănescu.

Opera Română din București a reușit prin recentul *Otello* să repună în atenția publicului o piatră de încercare a oricărui teatru liric, pe care a transformat-o într-o nestemată a repertoriului permanent.

Viorel Cosma

Recital Eugenia Moldoveanu

Mirajul drumului spre stele încearcă existența tuturor ființelor care s-au destinat artei. Această speranță este fertilă, ea iscă voințele și întărește energiile fără de care nimic nu se înalță ca realizare evidentă. Dar această aspirație *în sine* nu asigură, în nici un fel, împlinirea visată. Aceleași ființe cu chemare spre lumea artei nu pot să parcurgă, animate numai de această ambiție, întregul șir de etape care se adună pentru a se completa unele pe altele.

Cariera Eugeniei Moldoveanu este exemplară tocmai prin echilibrul cu care ea domină raportul între aspirație și efort. Nu este deajuns să vrei, trebuie și puterea de a-ți demonstra voința, continuu, fără slăbiciuni, prin expresiile convingătoare ale artei proprii. Este un joc greu de condus în această tensiune de a învăța a demonstra, a fi stăpînul sclaviei tale ; ca artist de operă, a descifra și a juca temperamente diferite în natura intimă a comportamentului lor, care se dezvăluie, cel mai direct, în evoluția discursului muzical. Contactul cu mari dirijori, regizori, cu primele scene ale lumii, este fără îndoială o școală a perfecționării și a redescoperirilor revelatoare, uneori chiar pentru o prea știută partitură. Dar niciodată acest impuls ordonator, care aduce cu certitudine rafinament și stil, nu s-a așezat decît acolo unde preexistă o vocație impunătoare ; să respingem deci ideea că permanența în viața muzicală a lumii este un imens noroc. Astfel de șanse se plătesc în strictă proporție cu anvergura lor.

Eugenia Moldoveanu a marcat prezența ei la București, între turneele din această stagiune și printr-un recital (15 decembrie 1984) în sala Operei (cu Orchestra Operei dirijată de Cornel Trăilescu).

A cînta acasă după atîtea experiențe, succese, oboseli, riscuri și satisfacții, a cînta acasă este tot atît de greu ca și oriunde un public știut, dar necunoscut, așteaptă marile bucurii ale muzicii. Caracterul fastuos, pe care probabil și l-a dorit Eugenia Moldoveanu, a fost dat de spectacolul unei rare virtuți de a întîmpina, cu gravitate, fiecare act al concertului proiectat ca incursiune într-o galerie de portrete feminine. Acelea care sînt celebre în lumea operei prin trăsăturile discret sau energic afirmate ale feminității lor. Înainte de toate Eugenia Moldoveanu este impecabilă prin sentimentul de totală autoritate cu care își asumă *viața sonoră* a fiecărei clipe din existența personajului, atunci trăit, chiar și în frumoase, elegante veșminte moderne.

Lirismul și impulsivitatea, pasiunea și resemnarea, timiditatea și curajul, suferința și demnitatea sînt trecute printr-un filtru analitic al inteligenței muzicale, capabilă de a analiza rece, care a reușit să găsească temperaturile cele mai înalte în forme lirice determinate : recitativ, cantilenă, arie, arioso... Este scrisă în destinul fiecărui artist seria rolurilor predilecte. În seara aceea — Mimi — suavă, ușor cochetă, fragilă, dăruită în suferință — cele două arii act I și, în supliment, act III — și duetul cu Rodolfo, care încheie prima ridicare de cortină din *Boema* de Giaccomo Puccini. În seara aceea, Violetta, în duetele cu Germont și cu Alfredo (act II. act IV). *Traviata* este unul dintre spectacolele cu tradiție în repertoriul artistei : remarcabilă distincția care introduce convorbirea cu un om ostil, agresiv, în rigoarea demnă a unei extraordinare personalități feminine, pe care știe să o reliefeze în toate nuanțele *muzicale* ale destinului ei tragic. Interesant, Margareta este un portret mai palid pentru că, în fapt, astfel trăiește personajul în muzica agreabilă a lui Charles Gounod. Cu Aria Paminei (*Flautul fermecat* de W. A. Mozart) și cu liedurile de Alfred Alessandrescu, Eugenia Moldoveanu a început și spectacolul dificultăților tehnice în domeniul efectelor timbrale, căci fiecare personaj trebuie să fie o altă culoare sonoră. De pildă, Agatha (*Frei-*

schütz de Weber) unde o anume consistență și ampioare a glasului, necesare, sînt compensate de eficacitatea entuziastă a redării.

Invitații Eugeniei Moldoveanu : Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Florin Diaconescu și Florin Georgescu sînt partenerii vechilor și noilor ei comunicări cu viața teatrului liric românesc.

Deschiderea spre viitor, proiecție necesară pentru asemenea maestră a profesiunii, au fost două arii care aduc alte experiențe ale glasului și registrului dramatic : *Aida* („Ritorna vincitor"), cu patimă, inspirație, noblețe — Floria (*Tosca* act III). Cu „Vissi d'arte" Eugenia Moldoveanu și-a trăit, vizionar, devenirea.

Ada Brumaru

CONCERTELE RADIOTELEVIZIUNII

Ludovic Baci — Cristina Anghelescu — Alexandra Guțu

Piesa lui Nicolae Beloiu *Ritmuri citadine* a fost scrisă în 1971 și reaudierea ei în concertul din 10 ianuarie, dirijat de Ludovic Baci, ne oferă prilejul unei priviri mai atente asupra structurii ei și implicit asupra temeiniciei cu care compozitorul amintit își compune muzica. Titlul nu semnifică un program propriu-zis ci mai degrabă o sugestie asociativă. Muzica pleacă de fapt de la ideea de „staccatură" a suflătorilor și percuției, a pulsației lor ritmice, în sensul unei „toccate" simfonice ; întretăiată însă pe alocuri de coraluri armonice — cu iz arhaic — ce capătă treptat importanță, ocupînd cu precădere partea centrală a piesei. Putem vorbi despre lucrare ca despre un studiu de sonorități în care variațiile expresive sînt complementare. Același joc al complementarității îl întîlnim și la nivelul armonic : axele modale inițiale (concepute în oglindă și ele), expuse pe rînd de corn și tubă, vădesc pe parcurs — în momentele de tensiune — tendința de includere parțială și chiar integrală a totalului cromatic. În acest cîmp modal elastic apar suprapuneri de trisonuri tonale iar jocul terțelor mari și mici (Bartók) devine un element ordonator al verticalității armonice a întregii piese. Se remarcă deasemeni preocuparea de ordin timbral a cînturilor instrumentale ce pune în valoare întreaga orchestră. Forma liberă a lucrării se poate totuși încadra — datorită expunerilor succesive, totodată dezvoltătoare — în tipul de gîndire preclasic, al ricercarului. O piesă de „virtuozitate" orchestrală, concepută deliberat fără o problematică mai specială, relevă o precizie și o diversificare a modalităților de construcție ce ni se par caracteristice pentru întreaga muzică a lui Nicolae Beloiu și care explică, în parte desigur, rezistența ei în timp și sentimentul unui lucru rotund, bine împlinit.

În programul serii, *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* în la minor de Brahms a avut ca soliste pe Cristina Anghelescu și Alexandra Guțu, instrumentiste cu calități deosebite, fiecare în parte. De această dată însă așteptam cu interes mai ales felul în care cele două soliste puteau forma un cuplu de anvergura cerută de muzica *Dublului* de Brahms. Unitatea frazării avîntate, a sensibilității cîntului (deși aici apăreau unele diferențe : violonista mai lirică, violoncelista mai declamatorie), claritatea catifelată caracteristică unei expresii instrumentale feminine, pledau în favoarea adecvării corecte a unor personalități interpretative sesizant diferite, la exigența formulată mai sus. Pe de altă parte totul suna mai delicat, mai miniatural decît în alte versiuni în care interpreții erau bărbați ; forța sonorității (înțeleasă și ca tensiune) era înlocuită prin acea expresie specific feminină relevată dar rezultatul muzical, cel puțin în primele două mișcări, ni s-a părut încîntător, cu toate că inedit în oarecare măsură.

Ultima piesă a programului — *Simfonia a IV-a* de Beethoven, simfonie cu trăsături singulare în creația compozitorului, — a fost doar o reușită parțială : părțile extreme mai echilibrate, mai concise, cele două din mijloc nesigure în continuitatea logică a mișcării. Despre Ludovic Baci putem spune însă că era mai dezinvolt și mai inspirat ca altădată, se simțea plăcerea cu care făcea muzică și stăpînirea deplină — și cu atît mai simplă — a mijloacelor de exprimare dirijorală.

Dan Scurtulescu

Erwin Acél — Dmitri Alexeev

Mult prea rar prezent la pupitrele dirijorale ale simfonicelor bucureștene, Erwin Acél aduce de fiecare dată publicului din capitală un dar prețios : convingerea, pe întreg parcursul audiției, că se află în fața unei interpretări de profesionalism cert, solidă și echilibrată, că deci se poate abandona fără rezerve, se poate lăsa fără grijă condus pe drumul propus de acest artist. Nu același lucru se întîmplă, în schimb, cu solistul care, în concertul din 17 ianuarie al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, i-a fost lui Erwin Acél partener : pianistul sovietic Dmitri Alexeev este, din contră, un interpret extrem de imprevizibil, de capricios, de inegal — chiar în cuprinsul aceluiași concert —, un artist cu un temperament prin care subjugă deobicei auditoriul, dar care uneori, lui însuși, îi sufocă puterea de urmărire lucidă, de construcție logică a discursului, ca să nu mai vorbim de capacitatea finisării îngrijite a detaliilor. Această neconcordanță între structurile celor doi protagoniști nu pare să fi dăunat *Concertului în la minor* de Grieg, căci dirijorul a reușit să țină pasul, necontenit, cu solistul, răspunzînd prompt la schimbările neașteptate de tempo și făcînd față tuturor celorlaltor surprize pe care această colaborare le-a impus ; dacă însă interpretarea n-a avut totuși forța de fascinație a altor versiuni propuse de către Dmitri Alexeev, este pentru că un soi de nervozitate l-a stăpînit pe pianist, agravînd și multiplicînd imperfecțiunile execuției sale și golind expresia de farmecul atît de original al acestui artist de excepțional talent. Nervozitatea s-a transmis de altminteri și orchestrei : dovadă stau, înainte de toate, incapacitatea de a susține o concentrare egală asupra exactității în literă a partiturii și numeroasele ratări ale intervențiilor solistice. În schimb, acordul dintre dirijor și instrumentiști a permis, în monumentala *Simfonie a III-a* de Schumann edificarea unui demers artistic de mare rigoare și putere de comunicare emoțională, iar în poemul pentru mezzosoprană și orchestră *Patria mea* de Doru Popovici (creație a cărei vîrstă considerabilă nu afectează cîtuși de puțin prospețimea muzicii, grație forței și plenitudinii pe care compozitorul le conferă acestui discurs, unde contemplația e încărcată de o lumină ce-i subliniază gravitatea, simplitatea și echilibrul), Martha Kessler a contribuit, cu nobila vibrație a glasului ei, la realizarea momentului de vîrf al întregului program.

Luminița Vartolomei

Alkis Baltas — Alexandru Moroșanu

O lucrare proprie — *Triptic* — ne-a propus dirijorul grec Alkis Baltas (joi 31 ianuarie), în deschiderea programului, vădind anumite merite componistice certe. În primul rînd, trebuie spus că, din punct de vedere stilistic, muzica s-ar plasa undeva la întîlnirea stilurilor unor Hindemith și Prokofiev. Polifonia perseverent condusă și unele momente de acumulare dinamică prin repetiție treptat îmbogățită orchestral cu noi și noi contramelodii, întîlnirile pe verticală în pasaje disonante, divers colorate însă, armoniile tensionate, susținute lung, o anumită strategie a urmăririi contrastelor avînd categorică finalitate arhitectonică, de tip simetric — acestea ar fi trăsăturile de meșteșug și de calitate, în mod categoric, ale unei lucrări de interes. Subliniez faptul că aprecierile se referă la valoarea piesei luată ca atare, făcînd abstracție de o interpretare neconvingătoare, șovăielnică, care nu putea impune deoarece interpreții înșiși erau departe de a-și fi formulat, pentru ei, la repetiții concluziile proprii.

Concertul în si bemol major pentru violoncel și orchestră de Luigi Boccherini l-a avut ca solist pe Alexandru Moroșanu, muzician de talent indiscutabil. După părerea mea însă, tălmăcirea sa a fost destul de departe de stilul lucrării și, dacă am putut aprecia tehnica, muzicalitatea, siguranța solistului, nu putem scrie aceleași cuvinte referitor la o versiune interpretativă care aplică frecvent trăsăturile de arcuș „umflate" (ca gen proxim, putem trimite la *louré*-ul enescian) și licențele de tempo pe secțiuni scurte. E vorba aici de frecventa problemă a contrastului între stilul piesei și — să-i zicem — temperamentul interpretului (de data aceasta, în contrast cu solistul s-a găsit și maniera de acompaniament) ; fără îndoială că judecata de valoare implică o doză considerabilă de subiectivitate, pentru că artistului nu i se pot face în nici un caz reproșuri vizînd realizarea tehnică, frazarea sau alte elemente aparținînd obligatoriu de statutul de solist-concertist.

Simfonia I de Gustav Mahler ne lasă prilej de reflecție față de gestica unui dirijor nestăpînind un arsenal de expresivitate extins. Concret, gesturile laterale ale dirijorului sînt rarisime și stîngace, abuzîndu-se de tactarea verticală de diferite amplitudini, insuficientă pentru stăpînirea unor lucrări de oarecare complexitate. Expresivitatea gestului, „cantabilitatea" lui este redusă — rezultatul este deci pe măsură : interpretare neconvingătoare, nestructurată, statică, cu intrări palide și atacuri sonore imprecise (reproșurile se îndreaptă din nou asupra compartimentului alămurilor). Muzica lui Mahler este de la început „predispusă" spre fragmentare ; o tactare la nivel de student de conservator nu cred că este soluția salvatoare în acest caz.

Viorel Cretu

Concert omagial — Vasile Jianu

10 ianuarie 1985, atmosferă de sărbătoare în sala Studio a Ateneului Român. Sărbătoare datorată atît caracterului concertului la care asistăm, cît și faptului că pentru a cinsti memoria marelui muzician sînt prezenți o serie de interpreți de excepție, în bună parte artiști ce s-au bucurat de îndrumarea directă a profesorului, solistului și compozitorului Vasile Jianu.

Născut la Iași, la 19 decembrie 1904, Vasile Jianu face dovada unui talent aparte încă din primii ani ai inițierii în tainele muzicii. Desăvîrșindu-și educația muzicală în acest important centru al culturii românești, al cărui Conservator îl absolvă în mod strălucit în anul 1926, Vasile Jianu se bucură de aprecieri unanime, fapt ce-i permite să se prezinte pentru a ocupa prin concurs unul dintre locurile de frunte ca interpret, acela de prim flautist al Filarmonicii și Operei din București. În cadrul acestor două instituții muzicale de mare prestigiu, Vasile Jianu își aduce contribuția sa atît în calitate de interpret coordonator al partidei de flaut, cît și în diverse formații camerale și ca solist.

Împlinirea ca muzician complex și acumularea unei mari experiențe în arta interpretativă au ca rezultat numirea sa, în anul 1937, ca profesor la clasa de flaut a Conservatorului din București și, mai tîrziu, ca șef al catedrei de „Instrumente de suflat și percuție". În această calitate roadele muncii lui Vasile Jianu sînt inestimabile, de talentul său pedagogic bucurîndu-se majoritatea flautiștilor de prestigiu din țara noastră.

Activitatea sa concertistică, fiind extrem de bogată, nu poate fi enumerată în cîteva rînduri, menționăm totuși prezența sa pe cele mai importante scene de concert din țară și cîteva dintre turneele efectuate în marile centre muzicale din U.R.S.S., R. P. Chineză, R. P. Bulgaria, R. F. Germania etc. — turnee care alături de Festivalurile de la Moscova, Praga și altele demonstrează prestigiul de care se bucura artistul român în lumea muzicală internațională.

Paralel cu activitățile de interpret și pedagog, Vasile Jianu dă naștere unei creații muzicale de o deosebită valoare didactică. Este uimitoare plăcerea cu care lucrările sale sînt interpretate și astăzi. Alături de cantabilitate, expresivitate, puternică ancorare a limbajului său muzical în cîntul popular românesc, unul dintre secretele viabilității muzicii sale este cu siguranță și faptul că autorul a ținut cont, cu o mare rigoare, de posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentelor.

Multe din lucrările sale sînt dedicate instrumentului pe care l-a cunoscut perfect, flautului, însă creația sa mai cuprinde și lucrări pentru oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, și ansambluri camerale *.

Să urmărim însă desfășurarea concertului omagial Vasile Jianu.

Programul a fost deschis de Cvintetul „Concordia" — Nicolae Maxim, flaut ; Eugen Glăvan, oboi ; Valeriu Bărbuceanu, clarinet ; Nicolae Dănilă, corn ; Miltiade Nenoiu, fagot — în interpretarea căruia am audiat *Suita pentru cvintet de suflători*. Lucrarea structurată în șase piese puternic contrastate ce au la bază un material sonor marcat de melodica cîntului popular românesc, a fost interpretată cu măiestrie, Cvintetul „Concordia" situîndu-se în prezent în rîndul celor mai valoroase ansambluri camerale din țara noastră. Format din interpreți de mare ținută artistică, practic fiecare dintre membrii săi fiind un solist, ansamblul „Concordia" dispune de o serie de realizări și succese cu totul remarcabile. Și cu acest prilej contribuția lor a fost dintre cele mai importante. Momentele de înălțare artistică, rod al interpretării perfecte a partiturii, au contribuit din plin la realizarea serii omagiale Vasile Jianu.

În continuare, lucrările *Madrigal pentru oboi, Capriciile nr. 5* și *nr. 8 pentru flaut* și *Sonatina a II-a pentru fagot* au fost executate de trei tineri ale căror calități artistice deosebite sînt garanția împlinirii lor viitoare ca muzicieni și reprezentanți de seamă ai artei interpretative românești. Este vorba de Daniel Guți, oboi — elev în clasa a VIII-a a Liceului de Artă „George Enescu" ; Mihai Maxim, flaut — elev în clasa a XI-a a Liceului de Artă „George Enescu" — și Romeo Domuncu,

* Datele biografice sînt extrase din prefața la *Suita pentru cvintet de suflători* de Vasile Jianu, apărută la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" sub îngrijirea profesorului Ion Cudalbu.

fagot — student în anul II la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Fiecare dintre aceştia, la nivelul lor de studii, au făcut dovada unor posibilităţi tehnice şi expresive menite să permită tălmăcirea cu succes a lucrărilor amintite, lucrări în care valoarea artistică se împleteşte cu o precisă problematică didactico-instrumentală, aceea de a dezvolta respiraţia interpretului prin susţinerea unor fraze ample, de a egaliza calitatea sunetului pe toată întinderea instrumentului, de a dezvolta agilitatea tehnică, de a familiariza interpretul cu poziţiile mai puţin folosite etc.

A urmat *Andantino-pastorale pentru flaut solo*, interpretat de Vasile Gantolea, după care *Capriciul nr. 4* şi *Cîntec de toamnă*, interpretate de Maria Simion la flaut şi Despina Oproiu la pian. Lucrările, de o expresivitate deosebită, în care fragmentele poetice, cantabile se împletesc cu momente de virtuozitate, au fost interpretate cu multă naturaleţe şi sensibilitate.

Seara omagială Vasile Jianu începe să capete caracterul unei competiţii interpretative. Iancu Văduva execută *Scherzo pentru trompetă*, Virgil Frîncu — flaut — *Preludiu şi rigaudon*, Marin Cazacu — violoncel — *Pastorală şi Joc*. Primii doi sînt acompaniaţi la pian de Iosif Ion Prunner, iar Marin Cazacu de Steluţa Radu. Deşi cunoaştem valoarea acestor interpreţi sîntem uimiţi de modul în care sînt executate lucrările amintite. Plăcerea interpretării ne-a abătut în bună parte de la dorinţa de analizare instantanee a operelor respective din punct de vedere componistic, determinîndu-ne să ne lăsăm dominaţi de bucuria auditivă şi să reacţionăm cu entuziasm.

Mai sînt de menţionat lucrările camerale *Trio pentru doi flauţi şi violoncel* — interpretat de Nicolae Maxim, Virgil Frîncu şi Iosif Calef — şi *Cvartetul pentru tromboni* — interpretat de Florian Pane, Alexandru Danci, Alexandru Mereuţă, Nicolae Ioniţă.

În ambele lucrări am remarcat frumoasa împletire a instrumentelor. Dacă în unele momente ele se înfrăţesc într-o melodică largă, cursivă, în altele se despart pentru a acompania instrumentul solist sau pentru a dialoga între ele, făcînd apel în mod rafinat la o serie de procedee polifonice. Şi în cazul acestor două lucrări camerale doresc să remarc valoarea interpretării. Calităţile muzicale şi instrumentale ale fiecărui interpret au fost unite cu entuziasm într-un singur suflu menit să dea viaţă printr-o nobilă execuţie muzicii lui Vasile Jianu, al cărui nume se bucură de marele privilegiu de a înfrunta timpul.

Ulpiu Vlad

CONCERTELE ANSAMBLULUI „HYPERION"

I

Sala Studio a Ateneului a devenit, pentru o seară (19 decembrie 1984), un sui generis atelier de creaţie, interpretare şi comentare a muzicii contemporane româneşti : minuscula scenă este supraîncărcată de instrumente (unele destul de ciudate), difuzoare, pupitre ce susţin partituri gigantice ; în sală stau nu numai ascultătorii anonimi şi autorii emoţionaţi ai lucrărilor ce se vor cînta, dar şi interpreţii — atunci cînd nu cîntă, se-nţelege ; iar dialogul se leagă — pornind de la observaţiile pertinente şi incitante în acelaşi timp pe care le propune prezentarea făcută de Fred Popovici — între toţi cei prezenţi, spontan, liber, fără urmă de protocol inhibant. Programul se desfăşoară marcînd surpriză după surpriză. Cei ce nu-l ştiau pe Aurelian Octav Popa decît în calitate de instrumentist şi dirijor, îl descoperă acum — prin piesa pentru clarinet şi bandă magnetică *Muzică pentru trei sculpturi în lemn* (despre care află, cu stupoare, că datează deja de vreo zece ani !) — drept un compozitor sensibil şi interiorizat : un suflu generos, rezultanta unei nevoi sincere de exprimare prin creaţie, animă această partitură de mare simplitate şi transparenţă, dovedind şi talent, şi pricepere ; iar înlănţuirea „efectelor" instrumentale de mare dificultate (dar şi cu mare forţă de impact asupra auditoriului) oferă în plus delectarea pe care o produce publicului orice evoluţie a ilustrului clarinetist. Tot astfel, în interpretarea lui Victor Arsene, *Aulodie mioritică β* de Iancu Dumitrescu pune în valoare resursele trombonului („inventîndu-i" chiar unele noi, de stereofonie, realizate datorită utilizării alternative a două pavilioane prin a căror orientare opusă sunetul este trimis în direcţii contrare), elaborînd un imens ostinato cu sonorităţi pastorale, meditativ dar nu lipsit de dramatism — ostinato la a cărui ţesătură contribuie şi banda magnetică şi percuţia. Sentimentul mioritic, acut resimţit în receptarea acestei muzici, este proiectat la nivel cosmic în piesa *Zenit* din ciclul *Multipli* de acelaşi compozitor. Protagonistul acestei lucrări pentru percuţie, Sorin Scurtu, secondat de Georgeta Scurtu, parcurge fără oprire interminabile valuri tensionale, ce explodează periodic, fără a produce mai mult de o clipă relaxarea înaintea unei noi încleştări ; subtilitatea psihologică a acestui demers componistic constă în faptul că, în realitate, însuşi momentul acela de respiro este iluzoriu — conştiinţa ascultătorului fiind dominată deopotrivă, pe scurta lui durată, de ecoul (real sau măcar de ecoul în amintire) produs de precedenta explozie şi de presimţirea celei viitoare ; iar frumuseţea sonoră a discursului o dă abilitatea cu care, mînuind instrumentele de percuţie, compozitorul ştie să dozeze folosirea membranei, în alternanţă, aliaj şi opoziţie cu metalul şi (abia foarte tîrziu, în desfăşurarea lucrării) lemnul.

O muzică cu un profund ethos românesc (ce se manifestă şi dincolo de evidentele ei rezonanţe pastorale), o muzică cinematografic-dramatică (în sensul plasticităţii imaginii sugerate, dar şi al „decupajului" operat de discursul muzical în problematica domeniului) este aceea scrisă de Fred Popovici în ciclul *Introducere în anatomia sunetului*. Titlul acesta — ca şi cel, mai arid încă, al lucrării în cauză : *41,25 Hz*, cît măsoară frecvenţa corzii a IV-a a contrabasului — vădeşte orientarea compozitorului către un domeniu al cercetării creatoare care, iată, nu anulează manifestarea fondului expresiv-emoţional a ceea ce autorul are de comunicat semenilor săi. Iar interpreţii — contrabasiştii Ştefan Thomasz şi Ovidiu Bădilă — au fost cei dintîi care au simţit şi au transmis acest adevăr auditoriului.

În sfîrşit, piesa cea mai amplă — şi ca durată, şi ca forţe sonore — a programului a fost *Cantus firmus* din ciclul *Phtora* de Nicolae Brînduş. Lucrare de mult cunoscută, dar care, datorită admirabilelor virtuţi ale partiturii, oferă la fiecare nouă interpretare o viziune nouă asupra problematicii sale. De astă dată, caracterul incantatoriu al muzicii, exacerbat pînă la a crea o stare de veritabilă magie, datora interpretării dirijorale a lui Iancu Dumitrescu farmecul inefabil al improvizaţiei controlate, cu toată gama de surprize care fac ca timpul să pară fi oprit în loc, pe o durată nelimitată.

Luminiţa Vartolomei

II

Un nou concert al formaţiei „Hyperion" (15 ianuarie 1985), grăbită parcă, la început de an, să ne redemonstreze vitalitatea şi aplombul cu care evoluează de atîtia ani în spaţiul, astăzi mult mai larg, al muzicii contemporane. Ne-am grăbit şi noi să fim prezenţi la acest concert desfăşurat în ambianţa plăcută, intimă (chiar prea intimă...) a Studioului T 8

al Radiodifuziunii. Afişul ne informa că vom asculta, în cadrul ciclului „Atestări istorice", lucrări de Iovaşcu Vlahul, Nectarie Frimu, Macarie Ieromonahul, Filothei Sin Agăi Jipei, Dimitrie Cantemir, Anton Pann şi... Iancu Dumitrescu. Ni s-a părut inedit programul propus şi, încrezători, am ascultat piese de : Anton Pann, Filothei Sin Agăi Jipei, Macarie Ieromonahul, Iancu Dumitrescu şi, cu plăcută surprindere, Fred Popovici, Viorel Creţu şi Nicolae Brânduş. Deci, lăsînd la o parte afişul de concert (care oricum la „Hyperion" are un rol de informare relativă) să rememorăm, fie şi în asemenea condiţii, muzicile interpretate (comentariul distins susţinut de Fred Popovici neavînd din păcate şi valenţe strict informative), extrapolînd pe cît posibil analiza asupra unei sfere estetice mai cuprinzătoare.

De la început trebuie, credem, salutată ideea conducătorului formaţiei, muzicologul şi compozitorul Iancu Dumitrescu, de a sonda, cu mijloacele de expresie ale actualităţii, structurile arhaice ale muzicii româneşti. Conceptual vorbind, matricea repede sesizabilă a personalităţii sale se inculcă în demersul creator al interpretării, tinzînd spre o restituire, nu neapărat „stricto sensu" a intonaţiilor arhaice, ci, mai degrabă, spre o reactualizare voită, cu valoare paradigmatică pentru efortul de creaţie actual. Firește, se pot discuta modalităţile de instrumentaţie folosite (fagot, vibrafon, trombon, pian etc.) dar, asumîndu-şi deliberat aceste „inadvertenţe" timbrale, ansamblul „Hyperion" convinge, avînd meritul reînvierii unor straturi preexistente muzicii de azi într-o imagine proprie, viabilă. Reîntoarcerea la origini pare a reprezenta pentru Iancu Dumitrescu şi, implicit, pentru muzicienii pe care-i conduce, un act de cultură major, cu adînci semnificaţii.

Gîndindu-ne la lucrările de muzică nouă pe care le-am ascultat în cuprinsul acestui concert, trebuie să recunoaştem că trecerea spre atitudinea creatoare actuală s-a realizat fluent, fără dificultăţi de receptare şi, în sensul celor afirmate anterior, aproape necesar.

Credem că cele două lucrări semnate de Iancu Dumitrescu, *„Zenith"* pentru percuţie şi *„Nimbus solara"* pentru doi tromboni, percuţie şi bandă magnetică reiau gesturi componistice cunoscute, caracteristice sistemului ideatic în care evoluează compozitorul. Se întîmplă un fenomen interesant cu muzica aceasta, care pare a fi lipsită de constrîngerile formei, dar care, în virtutea crezului anticonservator pe care-l poartă, nu poate trece totuşi de propriile sale limite de evoluţie. Indiferent cum privim această muzică, *„pattern*-ul" îi aparţine inconfundabil conducătorului ansamblului, care, spre lauda sa, crede şi luptă pentru afirmarea concepţiei sale estetice.

Nicolae Brînduş, o prezenţă componistică aparte în peisajul nostru muzical, tinde, în creaţia sa, spre o asumare deplină a *„event*-ului" instrumental, rolul pe care îl conferă interpreţilor în dramaturgia lucrărilor sale determinînd fluxul de idei pe care compozitorul intenţionează să-l vehiculeze. Atunci cînd banda magnetică intervine ca fond aproape aperceptiv al realităţii sonore, se conturează un corpus muzical extrem de interesant şi pregnant.

Cu *„Introducere în anatomia sunetului"*, titlul de factură scientistă al clasei de compoziţii semnată de Fred Popovici, creaţia acestui activ tînăr compozitor accede într-o etapă superioară, marcată de atenţia pe care autorul o acordă tensiunilor imanente determinate de atacarea unui sunet. Muzica rezultată din acest concept structural este un continuum ale cărui imagini sonore se autotransformă în creşteri şi descreşteri dinamice revelatoare. Revenirea simptomatică la un sunet fundamental (în lucrarea ascultată : *mi*) include cu organicitate microevenimente într-o macroformă surprinzător de bine arcuită (aici meritul este în egală măsură datorat şi interpretării deosebite a celor trei contrabasişti : Ştefan Thomasz, Florin Totan, Ovidiu Bădilă, coordonaţi cu detaşare şi efect de Iancu Dumitrescu).

Deşi lucrarea pentru pian solo cu care Viorel Creţu a debutat în programele ansamblului „Hyperion" a fost creată în anii de Conservator, totuşi, am remarcat semnele unei exprimări componistice bogate în sugestii, de la care aşteptăm în continuare decantări şi configurări creatoare originale.

În ceea ce-i priveşte pe interpreţi, alături de Ştefan Thomasz — contrabas (acelaşi muzician sobru şi profund), Mihai Tănăsilă — fagot (frazare sensibilă), Florin Pane — trombon (siguranţă şi echilibru), Ovidiu Bădilă — contrabas (talent indiscutabil), Victor Arsene — trombon (excelent tehnician), am remarcat şi nume noi, cu nimic mai prejos decît mai vechii membri ai formaţiei : Florin Totan — contrabas (cam teatral dar eficient în intervenţii), Nicolae Maxim — flaut (prezenţă discretă), Sorin Scurtu — percuţie (foarte precis în atacuri şi plin de temperament), Sanda Scurtu —percuţie (ezitantă uneori).

Un mănunchi de interpreţi valoroşi, simţind cu toţii pulsul muzicii noi, în încercarea de a-i descifra, o clipă mai devreme, necunoscutele...

Sorin Lerescu

Cantores Amicitiae

Peisajul hibernal de o albă bogăţie, cu nămeţi de zăpadă, viscol şi ger a oferit un decor cum nu se poate mai adecvat zvonului de glasuri sosit din „dulcele tîrg al Ieşilor", împreună cu clinchetul de zurgălăi şi pocnetul de bici, care însoţesc de veacuri urările de An Nou, urări care — conform tradiţiei — îngemănează cuvîntul şi cîntul în caldul viers românesc. Dar, pentru a-şi onora cum se cuvine numele, corala *Cantores Amicitiae* a Conservatorului „George Enescu" din Iaşi, dirijată de Nicolae Gâscă, a interpretat la 12 ianuarie 1985, sub cupola Ateneului Român nu numai prelucrări ale unor bine cunoscute colinde autohtone, ci şi piese din repertoriul rus, german, austriac, elveţian, francez, englez, italian, american, etc. reunite sub titlul generic : „Cîntece de iarnă de pretutindeni".

Prima parte a concertului a făcut să răsune ecourile unor melodii fredonate poate cîndva, ce deşteaptă nostalgii şi emoţii la fiecare nouă audiţie. Veritabilele bijuterii muzicale semnate de Gheorghe Dima, Dimitrie Georgescu Kiriac, Timotei Popovici, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, Achim Stoia, Vasile Popovici, Ilarion Cocişiu, Alexandru Paşcanu şi Vasile Spătărelu au fost prezentate în noi variante interpretative, ce se vor, poate, replici la cele ale corului Madrigal, încetăţenite în memoria noastră, devenite deja clasice. Formaţia *Cantores Amicitiae* nu a atins încă perfecţiunea discului apreciat pe atîtea meridiane, dar a cucerit publicul prin sonorităţi cristaline, prin dozaje frumoase, prin căldură expresivă şi spontaneitate. S-a simţit tinereţea glasurilor ce alcătuiesc ansamblul ; epitetul nu are un sens peiorativ, ci unul laudativ, căci omogenitatea şi profilul timbral specific fiecărei partide denotă un grad de şlefuire artistică, de maturitate vocală dobîndită sub îndrumarea dirijorului Nicolae Gâscă. În încheierea acestui periplu prin creaţia corală românească dedicată anotimpului alb, colectivul ieşean a tălmăcit *Festum hibernum* de Alexandru Paşcanu, o pagină dificilă nu numai din punctul de vedere al solicitării vocale, ci şi prin construcţia mozaicală, prin contrastele ce se succed cu rapiditate. Intenţiile clare, sesizabile atît datorită gestului dirijoral, cît şi prin intermediul rezultatului sonor, nu şi-au găsit o deplină concretizare, lipsind suflul care să unifice, care să „lege" întreaga piesă.

Evidenta bucurie de a cînta, ca şi preocuparea pentru realizarea unor efecte vocale deosebite, puse în slujba expresivităţii, a bogăţiei coloristice, s-au reliefat şi din partea a doua a serii, cuprinzînd partituri din repertoriul universal. Şi aici s-au remarcat intervenţiile solistice ale Manuelei Potopencu, soprană ce impune nu prin volum, ci prin mare puritate a glasului. Evoluţiile Ginei Cotae şi Iuliei

Grădicescu au pierdut calitativ datorită emotivității excesive, a incapacității de stăpînire a vocii, de conducere cursivă a acesteia în registre diferite.

Dorința de a place unui public cît mai larg este absolut firească, dar ea nu justifică întotdeauna licențele, ce pot fi uneori neadecvate stilistic, cum poate fi exemplificat în cazul de față acompaniamentul de tip *country* al chitarei, la o piesă *a cappella* festivă, sărbătorească. Ar fi poate necesară o mai strictă selecție a artificiilor adoptate !

Aceste amendamente nu ne împiedică să considerăm concertul în sine o reușită, să aplaudăm formația *Cantores Amicitiae* pentru efortul artistic depus, pentru inițiativa și entuziasmul dovedit. Deci îi dorim succes și așteptăm noi confirmări.

Anca Ioana Andriescu

RECITALURI

Cvartetul „Muzica"

La 8 ianuarie, Cvartetul „Muzica" a susținut un nou concert în sala Ateneului Român. În viața noastră muzicală formația dăinuie de peste două decenii, numele său apărînd pe afișe în țară și străinătate (inclusiv peste ocean). Factorul de susținere, permanență, inițiativă este violonistul Constantin Costache, înzestrat — pe lîngă virtuți instrumentale, muzicale și organizatorice — cu o neslăbită dragoste pentru muzica de cvartet. Existența ansamblului, cu o componență destul de instabilă uneori, s-a vădit a depinde în măsură hotărîtoare de acest om al entuziasmului, muncii și priceperii. Experiența sa, metodele de lucru (cunoscîndu-le mai îndeaproape pot afirma că sînt de o binefăcătoare minuție și severitate), răbdarea, ascendentul profesional, flerul în alegerea partenerilor dau roade. Ideile de mai înainte sînt generate de acest ultim concert, care, într-un fel, se poate considera primul în existența unei noi formații care preia un nume vechi. Programul a cuprins Haydn *(„Gluma")*, Beeethoven *(op. 18 nr. 4)* și Dvořák *(Cvartetul „negrilor")*, adică autori cu virtuți formative pentru stilurile interpretative fundamentale, clasic și romantic. A intra în universul lor specific, a-l dimensiona sonor în modul cel mai propriu, a realiza o fuziune în atacul, conducerea și culoarea sunetului reprezintă esența problematicii interpretative a genului. Realizarea este mai mult decît meritorie (reiau ideea că sîntem în fața unui debut al formației într-o nouă alcătuire), bazîndu-se, pe de o parte, pe metodologia aspră și, *ipso facto*, benefică de lucru în repetiții și, pe de altă parte, pe alegerea unor parteneri compatibili în plan artistic. Ladislau Horvath, ca primă vioară, are strălucire, înaripare, atac sigur ; Eugen Popescu-Doreanu, la violă, are deopotrivă cantilenă suculentă și consistență în pasajele de figurație ; Victor Popescu este un violoncelist de mare perspectivă, repede călit în muzica de cameră, cu un rar simț al funcției sale de coloană vertebrală armonică. N-am respectat ordinea enumerării membrilor unui cvartet tocmai pentru a sublinia rolul indispensabil al viorii secunde care, în cazul nostru, este mai mult decît atît : cvartetul „Muzica" înseamnă rodul muncii lui Constantin Costache.

Petre Codreanu

Steliana Calos

Printre devotații promotori ai muzicii vocale românești, numele mezzosopranei Steliana Calos se cuvine evidențiat în chip deosebit. Opinia ne-a fost confirmată — o dată în plus — de recitalul pe care ea l-a susținut la 21 ianuarie la Sala Dalles : un recital de zile mari, prilejuind un fericit bilanț la împlinirea a 15 ani de activitate interpretativă.

Ales cu gust, cuprinzînd în exclusivitate prime audiții, programul s-a desfășurat pe foarte larga și calda cuprindere tematică a cîntecului de dragoste. Linii sobre, descărcate de ceea ce este de prisos, muzicalitate filtrată de concentrare, inteligență cînd scînteietoare, spirituală, cînd interiorizată, toate la un loc au conturat și nuanțat — în interpretarea Stelianei Calos — imaginea unui spectacol pe cît de divers sub aspect stilistic și expresiv, pe atît de unitar și bine proporționat sub aspectul concepției de ansamblu.

Debutînd în ambianța liniștită — ca de preludiu — a piesei *Mozaic* pentru voce și clarinet de Ulpiu Vlad (piesă ce se adaugă ciclului mai amplu de opusuri omonime al compozitorului), investigînd apoi zone mai dramatice prin intermediul *Sonetului II din „Vita Nova" de Dante*, pentru voce și pian, de Vlad Opran, fluxul sonor a înscris — desigur — un punct culminant prin lucrarea lui Mihai Vîrtosu intitulată *Muzică pentru Foarță*. Multiplele mijloace de convingere — gest, expresia figurii, inflexiunea glasului — solicitate aici de autor solistei și ansamblului instrumental însoțitor, au contribuit la redarea atributelor unui original, sugestiv, inspirat (dar poate prea extins) scenariu muzical. Interesantă și piesa lui Valentin Petculescu *Reverberații*, pe versuri proprii, care — menținînd componența interpretativă lărgită a opusului anterior, alăturîndu-i disponibilitățile benzii de magnetofon — a valorificat atmosfera sonorităților învăluitoare, a acompaniamentelor estompate, a efectelor timbrale. Individualizînd traseele muzicale a doi interpreți — cel sinuos parcurs de voce, cel aproape ostinat parcurs de pian —, cele *Trei cîntece simple* semnate de Viorel Cretu pe versuri de Emil Botta au comentat apoi — nu fără umor — elemente ale tehnicii componistice „clasice". În final, ciclul *„Despre noi"* — 6 cîntece de dragoste pentru alto și cello de Adrian Iorgulescu a constituit — ne permitem să apreciem — momentul cel mai reușit al serii. Pornind de la partitură — care vădește cunoașterea și stăpînirea meșteșugului componistic de înaltă factură, îngemănat cu vibrația emoției estetice de nobilă substanță — Steliana Calos a depășit dificultățile țesăturii vocale, sprijinind cîntul prin expresivitatea cuvîntului „rostit", adăugîndu-i minuțiozitatea și sensibilitatea nuanțelor care nu rup însă niciodată traiectul melodic.

Un cuvînt și despre membrii ansamblului „Musica Nova" (Valeriu Bărbuceanu — clarinet, Mircea Opreanu — vioară, Anca Vartolomei — violoncel, Viorica Ciurilă — percuție, Mihai Vîrtosu — pian) care, pe tot parcursul recitalului, și-au adus și de această dată contribuția notabilă.

Laura Mihail

Duo-ul clasic din Montréal

Viața muzicală a Canadei evoluează cu repeziciune în ultimele decenii : în anii '50 a început cariera fulminantă a unui pianist de geniu, care a repus într-un chip nou problematica interpretării lucrărilor pentru claviatură ale lui Johann Sebastian Bach — este vorba de Glenn Gould care, deși stins din viață la vîrsta de 50 de ani, în 1982, a făcut întreaga lume artistică să vorbească despre el și implicit despre nivelul muzical al țării sale, Canada. Mulți, am mai fost cuceriți de arta delicată a interpretării mozartiene evidențiată de doi remarcabili cîntăreți canadieni — soprana Pierrette Alarie și tenorul Léopold Simoneau, prezenți pe multe înregistrări de renume mondial. În ultimii ani, s-a auzit din ce în ce mai des de progresele formațiilor simfonice ale Canadei — și pot depune mărturie că în competițiile mondiale ale discului a început să aibă tot mai multă greutate contribuția Orchestrei simfonice din Montréal, care realizează cu regularitate înregistrări de mare subtilitate și colorit sonor rafinat. Toți tinerii noștri instrumentiști știu că unul din marile concursuri internaționale este cel din Montréal ; mult a făcut pentru popularizarea activității muzicale a Canadei la noi o tînără violonistă,

Angèle Dubeau, care a fost ani îndelungaţi eleva profesorului Ştefan Gheorghiu, a dat recitaluri, a colaborat cu tineri colegi români, de la Conservatorul bucureştean, a dat recitaluri şi concerte cu orchestra şi se bucură chiar de o anumită popularitate în faţa publicului nostru. Desigur, nu este totul şi nici foarte mult în genere, dar totuşi suficient pentru a

ne face să privim cu interes orice apariţie muzicală venită de pe acele îndepărtate meleaguri.

De aceea, ne-am bucurat să asistăm, la 23 ianuarie, în sala Muzeului de artă al R. S. România, la concertul unei excelente formaţii camerale canadiene, *Duo classique de Montréal*, alcătuită din flautistul Eric Wilner şi chitaristul Davis Joachim. Cel dintîi este *Premier prix* al Conservatorului din Geneva, cel de al doilea a absolvit facultatea de muzică a Universităţii Québec din Montréal. Sînt doi tineri artişti care şi-au cucerit un oarecare nume, de la fondarea ansamblului, în 1977, cutreerînd ţara lor, apoi alte teritorii ale continentului american şi în cele din urmă Europa. Bineînţeles că sonoritatea specifică rezultată din colaborarea unor instrumente cu sonoritate de mare intimitate şi delicateţă, capabile însă să *efleureze* domenii muzicale mai puţin frecventate şi prin aceasta avînd avantajul considerabil al ineditului, a dat de la sine o direcţionare dublă a demersului repertorial — pe de o parte spre muzica Renaşterii, pe de altă parte spre cea contemporană. Cu toate acestea, prima impresie lăsată de cei doi artişti a fost una predominant romantică, creată de abordarea unei *Nocturne* de Francesco Molino, un diptic inaugurat cu o arie instrumentală amintind de cantilenele operistice ale lui Bellini şi concluzionat de un *Rondo pastorale* palpitînd de o ritmică de dans napolitan. A urmat o *Sonată* de Bach, în aranjamentul lui Davis Joachim, în cursul căreia mărturisim că am urmărit ceva mai anevoios o consecvenţă ritmică sau un desen melodic pur, în episoadele cantabile şi în genere nu am putut spune că s-a definit foarte clar profilul marelui Johann Sebastian, pe care îl sărbătorim cu toţii anul acesta, la tricentenarul naşterii sale. Farmecele *Suitei lirice* de Gossec, cuprinzînd tot felul de *Pastorale*, mai vesele sau mai melancolice, ne-au prevenit însă că partea *forte* a ansamblului rezidă într-o anumită graţie şi sugestivitate a frazării, în abilitatea exploatării timbrurilor şi mai cu seamă în crearea unui climat sonor pastelat şi infinit de delicat. În partea a doua a programului, poate după trecerea unui prag în contactul cu publicul, surprinzător de numeros şi receptiv (date fiind condiţiile nu tocmai blînde ale iernii bucureştene) puterea de comunicare a interpretărilor a crescut brusc. Graţia unei *Sonatine* de Mario Castelnuovo-Tedesco a fost preludiul delicatelor miniaturi, admirabil colorate, ale lui Heitor Villa-Lobos şi savurosului *Entr' acte*, de atmosferă spaniolă, al lui Jacques Ibert. Eric Wilner şi Davis Joachim au ştiut să utilizeze cu ştiinţă şi rafinament resursele excelentelor instrumente folosite şi — mai mult — să creeze *o atmosferă* camerală de reconfortantă intimitate şi evoluată muzicalitate.

Sorin Petrescu

În fine, un recital concludent pentru talentul extrem de atractiv şi viu al tînărului pianist timişorean, din prezenţa căruia, de acum cîţiva ani, pe podiumul aceleiaşi săli *Studio* a Ateneului reţinusem în primul rînd înţelegerea şi — mai mult — afecţiunea cu care se apropiase de muzica primei *Sonate* pentru pian de Aurel Stroe ; în acelaşi timp însă, atacul claviaturii părea încă insuficient adaptat condiţiilor locale, adică însuşirilor foarte speciale ale pianului respectiv şi ale sălii, rezultatul fiind o impresie de vehemenţă care putea friza violenţa. Acum, vehemenţa a rămas, dar în sensul cel mai bun, ca un adaos necesar şi cerut al desenului muzical, ca expresie a unei tinereţi stimulator-comunicative şi de molipsitoare sinceritate. Este adevărat că mă puteam aştepta la asemenea plăcută revelaţie, judecînd după ecourile, perpetuate de confraţii mei critici, despre un excelent *Grieg* la una din galele tinerilor solişti, iar sensibilitatea pentru muzica nouă fiindu-mi reîmprospătată de audierea înregistrării *Concertului pentru două piane şi percuţie* de Nicolae Brînduş, realizată de Sorin Petrescu cu colaborarea unui alt tînăr pianist timişorean, Dragoş Mihăilescu.

La 28 ianuarie, Sorin Petrescu şi-a început programul cu *Sonata op. 111, în do minor*, de Beethoven — şi aici s-au manifestat dintr-o dată însuşirile dominante ale pianistului. Nu se poate spune că am asistat la versiunea *definitivă* a capodoperei maturităţii maestrului absolut, însă am fost cuceriţi de o anumită lipsă de complexe, de naturaleţea tînărului artist, care se pricepe să aducă concreteţe expunerii discursului sonor, într-o creaţie posibil de privit cu rezervă şi respectare cumva sterilă a schemelor interpretărilor consacrate. S-ar putea ca uneori suflul frazării să ni se fi părut cumva scurt sau perspectiva asupra întregului insuficient de largă, însă *Sonata* a apărut lapidară şi densă, primind parcă cu satisfacţie omagiul unui june contemporan al nostru, care a făcut-o *a sa*, cu explicabila autoritate a nobililor tineri artişti care sînt, în toate vremurile ulterioare săvîrşirii din viaţă a titanului, urmaşii săi spirituali. Aflîndu-ne în anul internaţional al tineretului, mi se pare că un asemenea model de prelucrare la datele actuale a mesajului unuia din spiritele fundamentale ale omenirii este cu deosebire bine-venit. *Arieta cu variaţiuni* nu a zăcut, bineînţeles, pe episoadele înălţimilor spirituale absolute şi chiar dacă nu ne-a prilejuit inhalarea aerului rarefiat al piscurilor gîndirii beethoveniene ne-a plăcut prin puritate şi înfrăţire cu demersurile exploratoare ale compozitorului. În asemenea lumină,

unele precipitări sau treceri nu total modelate în sensul idealului sonor extrem ne-au apărut aproape firești. Ca să ne explicăm mai bine, ceea ce a fost cuceritor în tălmăcirea lui Sorin Petrescu s-a referit la gradul de contopire a interpretului cu substanța muzicii — contopire făcută desigur conform adevărurilor frumoasei tinereți și nu gîndirii mature a unui Kempff sau a unui Richter. De la fiecare vîrstă trebuie să înveți să știi ce să iei — și numai astfel vei fi cîștigat !

Lucrurile au stat și mai bine în cele *Șase bagatele op. 126* de Beethoven. O mare prospețime a trecerilor de atmosferă, o promptitudine (aci atît de adecvată) a alternării ideilor cîteodată șocant contrastante în interioritatea lor, reconstituirea unei atmosfere de genială improvizație corespunzătoare parcă — *mutatis mutandis* — aceleia ulterioare din *Preludiile* de Chopin, regăsirea sufletească atît în busculadele revoltatului cît și în meditațiile de dincolo de vîltoare, dar în primul și hotărîtorul rînd comportarea mai mult decît mulțumitoare în fața unei asemenea alegeri repertoriale pilduitoare — iată cîteva dintre coordonatele acestei reușite interpretative.

Apoi, *Sonata nr. 2* pentru pian de Aurel Stroe, în primă audiție. Însuși faptul că acest remarcabil compozitor al nostru — și dificil cu interpreții, se știe — — i-a încredințat produsul recent al laboratorului său de creație este o marcă a aprecierii ce se cuvine lui Sorin Petrescu. Sonata începe cu *Clepsydrae*, un fel de scurgere sonoră liniștită, cu o expresie conținută, în care se interpolează însă fragmente din *Sonata nr. 1.* Trebuie să știm că, deși pusă pe hîrtie și purtînd, la sfîrșitul manuscrisului, data : *Bușteni, iunie 1984, Sonata a doua* fusese schițată, în elementele ei principale, după mărturia autorului, cu aproape trei decenii în urmă, imediat după *Sonata nr. 1 (1955)*, așa că reminiscențele apar, în perspectiva vremii, explicabile. Mai mult decît atît, referindu-se la interpolarea unui element venit din afară într-o desfășurare molcomă și aparent lipsită de evenimente, Stroe arată că ea face să explodeze ceea ce se putea înfățișa ca static sau liniar. *Fluctuațiile* secțiunii următoare sînt și ele tulburate de niște furtuni sonore, de unele *tourbillons* recurente, de alminteri foarte spectaculoase pianistic, care mătură în calea lor întreaga claviatură ; structura mozaicată a scriiturii are însă o simetrie a ei ; pentru ca *Finalul* să fie un fel de oglindire contemporană a murmurului neantului ce ne întîmpina odinioară din finalul *Sonatei în si bemol minor* de Chopin. Sorin Petrescu vede în ritmica ei o evocare sui generis de *free jazz*, cu toate că aflăm și aici episoade *tranquillo* și din nou gînduri din *Sonata nr. 1.*

Ce se poate spune ? Că Aurel Stroe scrie o muzică pasionantă, care are tot timpul răsunete interioare în conștiința ascultătorului, că nu ne apare nici o clipă gratuit, fără acoperire lăuntrică, că știe să ne țină permanent într-o stare de tensiune creatoare, ceea ce mi se pare esențial pentru compozitorul contemporan. Și că Sorin Petrescu a intuit cu neobișnuită acuitate pulsul sufletesc al acestei muzici, găsind mijloacele instrumentale cît se poate de adecvate climatului ei.

La sfîrșit, două *Scherzo*-uri de Chopin, convingător vălurite și în „bis" un *Vals*, tulburat de aparenta depășire finală a pericolelor de parcurs într-un recital de asemenea dificultate. Parcă și asemenea dezechilibrare ni s-a părut omenească și simpatică. Bravo, Sorin Petrescu !

Alfred Hoffman

Ioana Ostafi-Remus Manoleanu

Membră a compartimentului violoncelilor în Filarmonica „George Enescu", tînăra Ioana Ostafi se vădește a fi un temperament solistic prin excelență, numele ei apărînd cu o frecvență mereu crescîndă pe afișele concertelor camerale ale instituției, în programele emisiunilor de radio și televiziune, în diferite festivaluri. Planurile ei de activitate concertistică sînt îndrăznețe, vizează creațiile cele mai reprezentative ale literaturii violoncelistice universale. Iat-o abordînd — alături de pianistul Remus Manoleanu — integrala lucrărilor pentru violoncel și pian de Beethoven, o inițiativă temerară, căci cele 5 *Sonate* de acest gen sînt presărate pe parcursul întregii cariere creatoare a Titanului, de la *op. 5 nr. 1 (fa major* și *2 (sol minor)*, trecînd prin *op. 69 (la major)*, pînă la *op. 102 nr. 1 (do major)* și *2 (re major)*, ceea ce obligă interpretul să aprofundeze — dincolo de partitura propriu-zisă — și evoluția stilistică a limbajului beethovenian. Dacă la aceste *Sonate* adăugăm și încîntătoarele *Variațiuni pentru violoncel și pian* (7 pe tema ariei *Bei Männern welche Liebe fühlen* din opera *Flautul fermecat* de Mozart, 12 pe tema ariei *Ein Mädchen oder Weibchen* din aceeași operă și 12 pe tema ariei *See the Conquering Hero Comes* din oratoriul *Judas Maccabaeus* de Händel) — căci și ele au fost incluse în programul integralei —, obținem o imagine a diversității de forme muzicale și de maniere pe care această integrală o propune interpreților.

Cu atît mai meritorie apare realizarea Ioanei Ostafi, care a știut să împrumute lucrărilor „temperatura" expresivă exactă. În primul recital, de la sfîrșitul anului trecut, am apreciat caracterul rapsodic impregnat introducerii *(Adagio sostenuto)* la *Sonata nr. 1 în fa major op. 5 nr. 1*, elanul tineresc cu care a fost înveșmîntată tema principală, o idee tipic violoncelistică, și pregnanța ritmică realizată în *Allegro vivace* concluziv.

Cu totul altă ambianță a predominat în *Sonata nr. 2 în sol minor op. 5 nr. 2*, căreia Ioana Ostafi i-a insuflat (cu excepția finalului) un patos întunecat, culminînd în *Allegro molto piutosto presto* într-o creștere vehementă.

În *Sonate*, ca și în *Variațiunile* prezentate la primul recital, Ioana Ostafi ne-a cucerit nu numai prin sonoritatea ei amplă, puternică, prin redarea exactă a tempilor și a climatelor caracteristice lucrărilor interpretate, ci înainte de toate printr-un elan tineresc, deplin adecvat acestor lucrări beethoveniene de tinerețe și aflat sub un permanent auto-control. Am apreciat deosemeni progresul realizat de Ioana Ostafi în direcția însușirii unui gust și a unei muzicalități, la care pianistul Remus Manoleanu a încercat să se „acordeze", cu reușite uneori remarcabile.

Edgar Elian

Ladislau Horvath-Inna Oncescu

Violonistul Ladislau Horvath are, incontestabil, har de concertist : faptul acesta, revelat vara trecută la „Gala" de la Constanța, a fost poate mai pregnant încă impus auditoriului în recentul recital de sonate pe care tînărul violonist l-a susținut la Ateneu, în compania unei pianiste din aceeași generație, dar care de mult nu mai are nevoie de prezentare : Inna Oncescu. Harul de concertist al lui Ladislau Horvath, acea forță a personalității artistice autentice de a subjuga auditoriul chiar atunci cînd acesta nu este, teoretic, de acord cu viziunea propusă de interpret asupra lucrării oferite, emană desigur dintr-un talent de excepție — dar și din convingerea deplină a interpretului în adevărul *său* artistic. Convingere cel mai adesea (în cazurile cele mai fericite din perspectiva efectului, adică) dobîndită în urma nenumărator căutări pline de neliniște, îndoieli și speranță — convingere fără de care actul interpretativ nu poate căpăta forța de a trece rampa, de a captiva publicul. Iată, de pildă : poate, în *Sonata a III-a* de Brahms, acordul de detaliu între cei doi parteneri nu era suficient finisat (reliefurile dina-

mice puternic conturate, cu patos, dramatism şi temperament, fiind pe alocuri ştirbite de unele stridenţe ale tuşeului pianistic), poate existau în execuţie destule imperfecţiuni, dar ele erau deîndată estompate în conştiinţa ascultătorului de farmecul trăirii şi de sinceritatea comunicării acestei trăiri. Apoi, dacă programul din 18 decembrie 1984 a dezvăluit în continuare (prin *Sonata a III-a* de Enescu şi *Sonata* de Franck) faptul că Innei Oncescu i se potriveşte mai bine — în sensul capacităţii de pătrundere şi exprimare — o muzică incisivă, dar şi rafinat poetică, decît una compactă, masivă, de maximă densitate şi forţă, tehnica extrem de evoluată a celor doi instrumentişti îşi aflase totuşi şi în *Sonata a III-a* de Brahms, ca şi în următoarele două lucrări, tărîmul etalării valenţelor sale expresive (mai cu seamă în momentele de culminaţie tensională). Eleganţa, rafinamentul, pasiunea cu care Ladislau Horvath şi Inna Oncescu au cîntat muzica lui Franck n-au fost însă depăşite, ca valori interpretative certe, decît de sensibilitatea autentică a trăirii spiritului improvizatoric enescian ; iar momentul cel mai înalt al recitalului celor doi instrumentişti l-a constituit, fără doar şi poate, partea a doua din *Sonata „în caracter popular românesc"*.

Luminiţa Vartolomei

Radu Ungureanu

Reapariţia violonistului Radu Ungureanu într-un recital susţinut cu concursul pianistei Inna Oncescu, în sala Studio a Ateneului Român (16 ianuarie a.c.) a fost un eveniment ce confirmă profeţiile unui critic optimist, în fapt realist, consemnate anterior în paginile aceleiaşi reviste. Nu vom insista de această dată asupra bogatei activităţi şi experienţe camerale a tînărului violonist Radu Ungureanu (amintim numai incidental formaţiile de cvartet : „Serioso" — al cărei fondator a fost —, formaţia „Musica nova", cvartetul „Marsyas", ce i-au certificat afinitatea pentru universul cameral), adevăr cît se poate de transparent sugerat şi de ultima sa evoluţie interpretativă, cît mai ales vom încerca să concentrăm sfera consideraţiilor noastre asupra disponibilităţilor solistice ale acestui artist, disponibilităţi cu adevărat remarcabile. Este suficient să privim lista opusurilor incluse în programul recitalului său : *Solosonata în do major* de J. S. Bach, *Rondo brillant* de Fr. Schubert, *Introducere şi Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, *Solosonata* de B. Bartók şi *Sonata I* de J. Brahms, pentru a înţelege dimensiunea turului de forţă pe care şi l-a propus Radu Ungureanu în acest recital-maraton, recital ce ne-a făcut martorii evoluţiei unui artist matur, aplecat cu profunzime spre şlefuirea „uneltelor" sale expresive. Căci dincolo de complexitatea problemelor de tehnică violonistică ridicate de programul recitalului, probleme rezolvate cu brio şi care au conferit o notă de spectaculozitate (desigur nu în sensul unei arte exterioare, virtuoz-superflue) am remarcat concentrarea susţinută, intensă, în configuraţia eşafodajului expresiv, scrupulozitatea conducerii traiectelor sonore, în virtutea unei logici muzicale pe care sîntem convinşi că a dobîndit-o printr-o exigentă auto-modelare.

Solosonata în do major de J. S. Bach, ultima din cele trei sonate scrise în perioada de la Cöthen, a fost capul de afiş al recitalului dar şi piesa de rezistenţă ce ne-a familiarizat din capul locului cu nivelul deosebit al interpretării lui Radu Ungureanu. Este bine cunoscut statutul acestei sonate, considerată a rezuma în epocă tot ce se putea scrie mai dificil, statut păstrat în ciuda progreselor tehnicii cîntului la vioară, a multiplelor rezolvări şi optici interpretative, pînă în contemporaneitate, şi în consecinţă este dedusă timiditatea abordării ei chiar de către interpreţii „cu firmă". Nu cunoaştem îndeaproape „firma" lui Radu Ungureanu, credem însă că versiunea *Solosonatei* de J. S. Bach — echilibrată şi condusă cu o solidă ştiinţă a construcţiei muzicale, a creionării unui edificiu pluristratificat prin dozaje realizate cu rafinament şi rezolvări de aleasă muzicalitate — este un pas cîştigat al violonisticii noastre. Un pas de substanţial efort, care a reuşit prin ani de studii să eludeze aspectul dificultăţii, oferindu-ne doar chintesenţa de spirit prilejuită de audierea monumentalei structuri fugate a secţiunii secunde. Înscriindu-ne aceluiaşi orizont al satisfacţiei estetice, am ascultat *Rondo brillant* de Fr. Schubert, *Introducere şi Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, opusuri ce au beneficiat de acompaniamentul pianistei Inna Oncescu, o mai veche colaboratoare a lui Radu Ungureanu. Acest intermediu de virtuozitate, de vervă şi strălucire, brodat pe un dialog inspirat, cu intervenţii şi sincronizări impecabile, rezultat al unei depline emulaţii spirituale dintre cei doi interpreţi, a culminat prin *Solosonata* de B. Bartók (comanda lui Yehudi Menuhin şi respectiv ultima creaţie realizată de Bartók, în 1944), conturată cu nerv şi expresivitate într-o adevărată demonstraţie de siguranţă şi inspiraţie, de decantare lucidă şi spontaneitate.

Ca şi în cazul *Solosonatei* de J. S. Bach, celălalt pilon redutabil de susţinere al recitalului, am putut remarca o extraordinară scrupulozitate ce nu sacrifică nimic perfecţiunii. Forţă, dinamism, fineţe, raza amplă a gîndirii anticipative ce aruncă punţi sonore generoase şi individualizate dinamic — toate acestea s-au împletit în actul interpretării *Sonatei* bartokiene. Deşi fără îndoială că Bartók a fost Bartók, iar concepţia stilistică a lui Radu Ungureanu a fost ca atare perfect adecvată, am surprins aici ca notă personală, insinuată mai mult sau mai puţin sesizabil şi în interpretarea celorlalte opusuri ale serii, acea nuanţată reţinere înnobilată de evidenta afinitate electivă a acestui violonist cu muzica bachiană. Căci după insula de lirism a *Sonatei I* de Brahms, ce ne-a dezvăluit şi disponibilităţile brahmsiene ale lui Radu Ungureanu, valabile ca şi cele bachiene şi bartokiene, am fost invitaţi să închidem cercul cu muzica lui Bach, sub semnul căreia credem că arta lui Radu Ungureanu îşi desfăşoară dimensiunea sa plenară.

Ileana Preda-Ursu

ORGANIŞTI

O fericită întîmplare face ca mijlocul stagiunii muzicale, luna ianuarie, să grupeze evoluţia succesivă — la Ateneul Român — a cîtorva organişti proveniţi din importante localităţi de veche tradiţie din centrul ţării : Felician Roşca de la Alba Iulia şi Tünde Molnar din Odorheiul Secuiesc, ambii cu debuturi mai mult decît promiţătoare la orga filarmonicii bucureştene, pe de-o parte, iar pe de alta, cunoscutul organist braşovean Eckart Schlandt, au prilejuit evoluţii interpretative de real interes. Să subliniem în acest sens — şi nu în treacăt, nivelul de excepţie al stagiunii camerale atît în ceea ce priveşte calitatea programelor, selecţia interpreţilor şi, mai ales, ponderea specială acordată tinerilor muzicieni.

Un program extrem de variat — poate chiar pestriţ pentru a constitui o veritabilă invitaţie la un debut — a putut constitui iniţial un factor de relativă neîncredere ; şi totuşi, în afara unor pagini de interes artistic limitat, programul susţinut de Felician Roşca s-a orientat pe marile momente ale literaturii romantice a orgii, de la Liszt şi Brahms la Franck şi Reger, cărora li s-a adăugat, în primă audiţie, o lucrare de factură polifonică, intens cromatizată, semnată de Zeno Vancea. Stăpînirea fermă, întotdeauna lucidă, a spaţiilor sonore, în afara

oricărui așa numit „abandon" sentimental, constituie o marcă de calitate a unui profesionalism autentic ; simțul atît de prezent al rigorii ritmice, corelarea dinamic-timbrală a planurilor sonore, devin în mod conștient, la Felician Roșca, elemente constructive în realizarea formei mari a lucrării.

Și dacă primul recital de orgă al anului — mă refer la anul în care, alături de Händel și Scarlatti, de Enescu și Berg, lumea muzicală îl celebrează, cu specială fervoare, pe Bach, dacă acest prim recital, deci, nu a inclus lucrări ale maestrului de la Leipzig, în schimb, seara de muzică oferită de Eckart Schlandt a fost, în întregime, închinată creației acestuia. Dedicat instrumentelor cu claviatură — orgă și clavecin, *„Klavierübung"* rămîne și astăzi una dintre pietrele de temelie în dobîndirea cotelor înalte ale măiestriei interpretării muzicii baroce, una dintre acele ilustre sinteze pe care le operează maestrul, privind aspectul pedagogic-interpretativ precum și cel compozițional, de creație. Dintre cele 27 de numere ale celui de al III-lea caiet al lucrării Eckart Schlandt a prezentat publicului său o selecție reprezentativă, în mare măsură prelucrări de corale, culminînd cu celebra *Fugă triplă în mi bemol major*. Realizarea magistrală a acestei din urmă lucrări indică cu nedesmințită elocvență calitatea demersului interpretativ pe care îl dezvoltă organistul brașovean : claritatea gîndirii privind construcția muzicală, pe de o parte, iar pe de alta, detalierea scrupuloasă a detaliilor, de la tehnica de degete, cea a pedalierului, și pînă la logica raportării planurilor sonore, a registrației.

Pe linia aceluiași perfecționism — salutar atunci cînd apare artistic operativ față de textul muzical, se înscrie și evoluția tinerei organiste Tünde Molnar ; ferma stăpînire a mijloacelor tehnicii instrumentului este încă urmărită în sine deși o muzicalitate certă devine orientativă în creații de stiluri dintre cele mai diferite, de la lucrările maeștrilor barocului german la cele romantice și contemporane datorate lui Reger și Kodály, — o veritabilă demonstrație de stăpînire a marilor stiluri organistice.

Dumitru Avakian

TINERE TALENTE

Peter Szabo-Agota Lenart

Mai puțin de jumătate de an — cît s-a scurs de la trecuta apariție a violoncelistului clujean Peter Szabo pe podiumurile de concert bucureștene — a constituit în evoluția tînărului artist (încă student) o perioadă de acumulări atît de însemnate, încît rapida maturizare a muzicianului devine evidentă pentru oricine îl urmărește acum cîntînd *Sonata a IV-a* de Beethoven și *Sonata în mi minor* de Brahms, *Adagio* de Toduță, *Suita italiană* de Stravinski și *Variațiunile pe o temă de Rossini* de Martinu — adică programul pe care l-a interpretat, la 6 decembrie 1984, în sala Studio a Ateneului Român. Procesul de echilibrare interioară, de stăpînire progresivă a unui temperament de o ardență ieșită din obișnuit, disciplinarea trăirii actului interpretativ sub controlul gîndirii muzicale, logice și sensibile — toate acestea sînt cel mai lesne de observat în *Suita italiană*, dată fiind posibilitatea comparației cu trecuta ei execuție de către Peter Szabo la București, în primăvara lui 1984. Versiunea actuală a opus-ului stravinskian se situează la antipodul celei de atunci ; dacă aceleia îi reproșam deformarea caricaturală a sensului muzicii, aceasta se vădește a fi de o seriozitate pe alocuri încrîncenată chiar, ce surprinde poate și mai mult decît prima interpretare a textului. Oricum, după ce a explorat astfel cele două extreme ale teritoriului, Peter Szabo va găsi fără îndoială ușor drumul de mijloc, acela care pare a fi și cel mai adevărat : un demers componistic — și, implicit, interpretativ — pătruns de o duioșie ironică (față de modelul preclasic ca și față de însuși modul personal al autorului de a face o asemenea muzică) presupune obligatoriu o anume detașare, o anume eleganță. Este foarte adevărat însă că versiunea propusă acum de Peter Szabo se maria perfect cu înțelesul *Variațiunilor* lui Martinu : îndepărtarea tot mai pronunțată față de temă este aici nu efectul persiflării unei muzici pe care astăzi o socotim a fi „dulceagă" — în speță, celebra temă a lui Rossini ce stă și la baza nu mai puțin celebrelor *Variațiuni pe coarda Sol* ale lui Paganini —, ci este legic impusă de evoluția ireversibilă a componisticii moderne. Faptul că ambele lucrări sînt, din punct de vedere al tehnicii instrumentale, diabolic de grele nu marchează cu nimic interpretarea lui Peter Szabo — căci, fără a face paradă de ușurința, precizia și viteza de care este capabil în execuție, violoncelistul este, de pe acum, un veritabil virtuoz. Un virtuoz care știe însă cum să se dăruiască deopotrivă interpretării unei piese de simplitatea și căldura *Adagio*-ului de Sigismund Toduță, încărcînd sensibila melopee cu neașteptate — dar cît de legitime ! — tensiuni. În sfîrșit, un virtuoz care a știut nu numai să-și găsească în persoana pianistei Agota Lenart (și ea studentă încă) o parteneră demnă de el, dar și să stabilească împreună cu ea o comunicare perfectă, un acord de substanță, organic iar nu forțat, în maniera de a înțelege și exprima muzica. Prima parte a recitalului — cu *Sonatele pentru pian și violoncel* de Beethoven și Brahms, partituri ce solicită la maximum resursele de tehnică și forță, rezistență și subtilitate ale pianistului — s-a constituit astfel într-un moment de adevărată trăire a genului cameral. Poate că începutul *Sonatei* lui Beethoven a fost prea lent cîntat, poate că înlănțuirea mișcărilor următoare n-a fost suficient de convingător realizată în interpretare — dar puterea de susținere a discursului, lirismul elevat sau nervul exploziilor de vitalitate, ca și rafinamentul nuanțelor scăzute prin care se creează atmosfera de mister tragic din miezul acestei tumultoase muzici conferau versiunii celor doi tineri instrumentiști un real interes. Cît privește *Sonata* de Brahms, interpreții au dovedit că posedă suflul și maturitatea necesare pentru susținerea unei muzici cu o problematică extrem de densă ; complexitatea și dramatismul discursului stimulau admirabil afectivitatea celor doi muzicieni și, prin ea, puterea de sugestie asupra auditoriului, astfel încît acesta a fost, neîndoielnic, punctul culminant al întregului program.

Luminița Vartolomei

Ruxandra Donose

Sînt mulți ani de cînd, într-un important context muzical, am cunoscut un copil plin de talent : pianista Ruxandra Donose. Avea 11 ani și primise invitația de a figura printre interpreții concertului perpetuum extraordinar, susținut de formațiile muzicale ale Radioteleviziunii, aflate sub bagheta dirijorului Iosif Conta. Ruxandra a trecut cu succes greul examen artistic. În paginile revistei „Săptămîna culturală a capitalei" din 19 decembrie 1975, criticul Iancu Dumitrescu nota următoarea apreciere : „Am ascultat și un copil minune în Ruxandra Maria Donose (născută 1964) care cîntă la pian cu o maturitate impresionantă. Poate acest debut pretențios va însemna punctul de pornire într-o frumoasă turnadă pianistică . . . "

Momentul de surpriză a fost, cred, cel al examenului de admitere la Conservatorul bucureștean, cînd Ruxandra Donose s-a înscris la concursul pen-

tru clasa de canto și nu pentru clasa de pian, trecînd dificilul examen de admitere cu cea mai mare medie. Exigenta comisie de canto descoperea la această candidată un splendid timbru de mezzosoprană, lucru atît de rar pentru vîrsta de 18 ani pe care o avea Ruxandra la acel moment, un timbru cald, învăluitor, pus în valoare printr-o sensibilă muzicalitate.

Sentimental vorbind, nu cred că i-a fost ușor Ruxandrei Donose să-și „trădeze" vechiul prieten — pianul — în fața căruia a petrecut atîția ani de studiu, depășind grele obstacole muzicale. Dar, cu o admirabilă luciditate, tînăra interpretă s-a decis să opteze pentru profesia de interpret liric, profesie dificilă pe care a îndrăgit-o și a simțit că o va putea servi la înalte cote valorice. Cred și eu în această opțiune fericită și-mi sprijin afirmația pe faptul că, participînd, în ultimii doi ani, cu regularitate, la producții artistice în care a figurat și tînăra mezzosoprană i-am admirat permanenta ascensiune profesională. Pe scena Conservatorului bucureștean, la Festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, în emisiuni de radio sau televiziune, într-un recent concert intitulat „Vă place opera ? ", concert considerat eveniment de seamă al actualei stagiuni muzicale, precum și cu ocazia recitalului ce a avut loc în Sala Dalles, am aplaudat-o cu mare plăcere pe tînăra interpretă.

Referindu-mă la concertul ce a avut loc în studioul Radioteleviziunii duminică 9 decembrie 1984, sub genericul „Vă place opera ? ", pot spune că nu i-a fost ușor Ruxandrei Donose să-și depășească emoțiile, evoluînd pe podiumul solistic alături de mari nume ale scenei lirice de la noi din țară : Eugenia Moldoveanu, Mioara Cortez David, Elena Grigorescu, Mihaela Agachi, Liliana Bizineche, Sanda Șandru, Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, Vasile Martinoiu, Constantin Gabor și mulți alții. Dar, stăpînindu-și emoțiile Ruxandra a reușit să confere dificilei partituri pe care a interpretat-o — aria Dalilei din actul al doilea al operei *Samson și Dalila* de Saint-Saëns — farmec și profunzime expresivă, într-o notă de sobrietate și eleganță a cîntului. Timbrul ei vocal deosebit a impus-o, deopotrivă, atenției publicului prezent în sală dar și melomanilor care au urmărit transmisiunea, la radio, a acestui concert.

La numai o zi după ce a trecut dificilul examen artistic, Ruxandra Donose a urcat, din nou, pe podiumul solistic, susținînd un recital la sala Dalles. În programul recitalului au figurat lucrări de George Enescu, Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu, Doru Popovici, Franz Schubert, Ambroise Thomas, Camille Saint-Saëns. Eliberată de emoții, debordînd de plăcerea de a cînta, de bucuria de a traduce, în imagini sonore cuceritoare, farmecul, delicatețea partiturilor pe care le-a studiat, sub directa îndrumare a soprane: Georgeta Stoleriu, o sensibilă și rafinată interpretă, profesoara ce-i îndrumă pașii la Conservator, — Ruxandra Donose i-a cucerit, din nou, pe cei prezenți în sală. Liedul *Domnișoarelor lenește la scris* din ciclul *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu a fost redat cu subtilitate, cu discreție și gust artistic, într-o admirabilă subliniere a textului literar. În prezentarea celor două prelucrări folclorice *Bade, pentru ochii tăi* și *Du-te dor cu Mureșul* de Tiberiu Brediceanu, interpreta a pătruns sensul exact al doinei românești, conferind lucrărilor farmec expresiv, simplu, natural. Pentru redarea piesei *A venit un lup din crîng* de Gheorghe Dima, solista a recurs la sonorități cînd ample, cînd discrete, subliniind frumusețea partiturii muzicale. Unul dintre cele mai frumoase lieduri ale compozitorului Doru Popovici, *Creanga de aur* — lucrare ce presupune un ambitus vocal larg, cu deschideri mari spre registrele acut și grav, ne-a edificat asupra grijei cu care Ruxandra Donose știe să-și conducă vocea. Frazele melodice ample ale acestei lucrări pretind interpretului o bună stăpînire a tehnicii de respirație, acolo unde muzica o cere, lucru atît de important pentru un cîntăreț. În aceeași notă de eleganță sobră a fost redat liedul *Fata și moartea* de Franz Schubert, cu egalitate în susținerea vocală, cu gradarea tensiunii dramatice ce decurge și din acel ritm ostinat pe care se sprijină întreaga lucrare. Inteligența artistică și bunul gust și-au spus, încă o dată cuvîntul, în privința acestei interpretări și, de asemenea, în redarea celorlalte lucrări ce au figurat în programul recitalului. Imaginile poetice, de o mare varietate expresivă, ale ariei lui Mignon din actul I al operei cu același nume de Ambroise Thomas au fost sensibil arcuite într-un tablou sonor impresionant, iar aria Dalilei din actul I al operei *Samson și Dalila* de Camille Saint-Saëns a sunat cu un patos reținut, cu discreția și puritatea proprii vîrstei la care se află acum interpreta — 20 de ani — dar și cu strălucire vocală, pe care am admirat-o pe tot parcursul recitalului.

Nu voi uita să remarc concursul muzical deosebit care i-a fost acordat interpretei de pianistul Ovidiu Cucu. Acesta a urmărit cu atenție, cu discreție dar și cu participarea muzicianului rafinat, toate intențiile expresive ale interpretei.

Să-i urăm, deci, Ruxandrei Donose — la acest început de drum artistic — putere de muncă și aceeași vie pasiune pentru profesia pe care a ales-o, în nobila misiune de a se impune în galeria marilor nume ale artei lirice.

Rodica Sava

CULTURĂ MUZICALĂ

De-a lungul timpului, pe scena sălii Dalles din capitală au evoluat multe nume mari ale artei interpretative românești și universale, ecourile stagiunilor trecute împletindu-se cu rezonanțe ale celor prezente. Dar, sub auspiciile acestui lăcaș, muzica nu constituie doar un act artistic în sine, ci și un obiect de studiu, de aprofundare, o modalitate de a fora în universul estetic al diferitelor epoci ale istoriei culturii umane, un mijloc de a lărgi orizontul spiritual al publicului. A desluși întrebările și răspunsurile ce străbat, prin intermediul limbajului sonor, capodoperele muzicale, a invita la conexiunile acestei arte cu alte domenii — iată ce își propune, ce realizează de fapt secția „Cultură muzicală", organizată în cadrul Universității cultural-științifice București, secție coordonată de compozitorul Sorin Lerescu.

Continuarea unor cicluri începute în anii trecuți, cum ar fi : „Făuritori ai culturii muzicale românești moderne : compozitorii" — evocări de prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma, „Splendorile operei : vocile tinere ale operei" prezentate de muzicolog dr. Grigore Constantinescu, sau „Tinerii interpreți și tradiția școlii instrumentale românești" — expuneri ale muzicologului Dan Scurtulescu, perpetuează problematica temelor propuse, surprinzînd noi aspecte ale acestora.

De larg interes sînt și seriile de conferințe inițiate în acest an ; printre acestea se înscrie și incursiunea cu un elevat caracter științific într-un domeniu atît de puțin cunoscut, cum este „Muzica pe teritoriul României în antichitate și în evul mediu", datorată muzicologului dr. Vasile Tomescu, ce pune în lumină evoluția fenomenului muzical în limitele acestui spațiu geografic într-o strînsă corelație cu principalele momente ale istoriei noastre, dar, în același timp, sintetic integrată în contextul mult mai larg al diversității de coordonate specifice civilizației epocii respective. Sub genericul „Cu muzica românească și interpreții noștri prin lume", muzicologul Eugen Pricope își propune o subliniere a prezenței creației componistice românești pe mapamond, ilustrată prin înregistrări-document. Dacă preambulul ciclului a oferit o imagine pertinentă a

activității depuse de George Enescu — ca dirijor, violonist și pianist — pentru a propaga lucrările compatrioților săi, cea de-a doua expunere a evocat, prin intermediul dialogului cu compozitorul Dumitru Capoianu, două personalități marcante ale baghetei, realizînd o paralelă între atributele definitorii ale stilului interpretativ al lui Ionel Perlea și cel al lui Constantin Silvestri. Vorbind despre „Muzica contemporană și motivațiile ei estetice", compozitorul Fred Popovici încearcă să contureze portretele cîtorva mari creatori ai secolului XX, în peisajul extrem de complex al veacului, apelînd, în egală măsură, la argumente de natură artistică și filozofică.

Muzica — la fel ca oricare altă artă temporală — constituie un act social cu adînci implicații ; reliefînd interdependențele dintre „Muzică și societate", muzicologul Petre Codreanu a accentuat nu numai funcția de comunicare între oameni a operei de artă, ci și faptul că interpretarea, ca și ascultarea, reprezintă o integrare în procesul creator, o reflexie a fiecărei personalități, ceea ce determină gradul de unicitate al unei audiții. Compozitorul Doru Popovici abordează o largă sferă ideatică, circumscrisă „Sensurilor muzicii", apelînd la exemplificări muzicale „pe viu", scurte recitaluri vocal-instrumentale, cum au fost cele susținute de foarte tinerii interpreți : Mălina Dandara — vioară (acompaniată de Raluca Gander), Dolores Chelariu — pian, Ruxandra Vodă și Ruxandra Donose — canto (secondate la pian de Krimhilda Cristescu și Ovidiu Cucu).

Omagiind „Anul internațional al muzicii europene : aniversări U.N.E.S.C.O." muzicologul Vladimir Deveselu a detașat în primele sale expuneri cîteva trăsături specifice ale creației lui Georg Friedrich Händel, atît prin comparația între stilul vocal al oratoriilor lui Händel și Bach, cît și prin analiza în paralel a *Sonatelor pentru flaut* și a celor *pentru vioară* ale autorului, oferite în tălmăcirea elevilor Ionuț Ștefănescu și Ana Maria Deveselu, acompaniați la pian de Sorina Dobrescu. Tot sub auspiciile tricentenarului marilor muzicieni din perioada barocului se încadrează și „Integrala Sonatelor pentru vioară și pian de Bach și Händel", prezentată de muzicologul dr. Gheorghe Firca, la realizarea căreia și-au dat concursul Krimhilda Cristescu — pian și Octavian Rațiu — vioară ; interesantă apare alegerea, ordonarea opusurilor după criteriul unității tonale, alăturînd — ca într-o mare suită preclasică — contrastele și similitudinile stilistice ale maeștrilor genului.

Prin manifestările organizate, secția de „Cultură muzicală" a Universității cultural-științifice București își îndeplinește cu adevărat menirea : cea de a educa, de a forma și lărgi orizontul spiritual al publicului, de a-l apropia, sub diferite aspecte, de valorile perene ale artei muzicale.

Anca Ioana Andriescu

CRAIOVA

A XIII-a ediție a Festivalului „Craiova Muzicală"

Desfășurat în perioada 23 noiembrie — 4 decembrie 1984, Festivalul „Craiova muzicală" a prezentat și de data aceasta (cea de-a XIII-a ediție) — sintetic și totodată selectiv — nivelul interpreților și creatorilor locali, ca și pe acela al oaspeților de peste hotare, reprezentați de cvartetul bulgar „Eolina" și de chitaristul italian Piero Bonaguri.

Promovarea creației românești — clasice și contemporane — a rămas preocuparea capitală a vieții muzicale craiovene. Acestui aspect caracteristic i s-a adăugat acum un altul, care, credem că ar fi oportun să devină o constantă a viitoarelor ediții, tocmai datorită gradului său ridicat de atractivitate și inedit. Este vorba despre prezența în Festival a unei *Gale a interpreților craioveni* — laureați ai Festivalului național „Cîntarea României" și a *Galei tinerilor concertiști* aflată la cea de-a XX-a ediție și repartizată pe parcursul a trei seri succesive cu programe diferite, dar unitare în alcătuirea lor : Bach-Mozart-Beethoven.

Concertul de deschidere susținut de Orchestra simfonică și Corul Filarmonicii „Oltenia" s-a derulat sub semnul unui înalt profesionalism, la a cărui continuă șlefuire contribuie în egală măsură dirijorul Teodor Costin și instrumentiștii orchestrei. Omogenitatea și maleabilitatea ansamblului, acuratețea și densitatea sonorităților, simțul dezvoltat al nuanțelor, sobrietatea, dar și plasticitatea gesticii dirijorului Teodor Costin sînt calități despre care am mai vorbit și cu alte prilejuri. De data aceasta ele s-au evidențiat cu prisosință în *Simfonia I* de George Enescu. În concepția dirijorului, opusul enescian și-a dezvăluit nu numai latura monumentală, ci și caracterul dramatic. Intuind sensul lăuntric al frazelor, Teodor Costin a imprimat muzicii fluența și consistența necesare, reliefînd totodată starea de reverie specific enesciană. În intervențiile sale (Cantata *„Sub steaua Partidului"* de Cornel Țăranu și *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven), corul Filarmonicii s-a situat la înălțimea știută, printr-o sonoritate amplă, dicție perfectă, puritate a glasurilor, muzicalitate în frazare — rezultat al muncii competente, pasionate, neobosite a dirijorului Alexandru Racu. Interpretarea paginilor beethoveniene a cîștigat mult și prin colaborarea cu pianistul Mihai Ungureanu care a clădit temelia solidă a întregului demers sonor, cu o tehnică impecabilă, siguranță stilistică și rigoare în construcția frazelor. Deși programul a fost stabilit în forma lui definitivă doar cu cîteva zile înaintea deschiderii Festivalului — fapt care a afectat uneori omogenitatea discursului muzical — concertul la care ne referim a fost totuși în măsură să ne suscite interesul pentru manifestările care au urmat.

Duminică 25 noiembrie, podiumul de concerte al Filarmonicii „Oltenia" a fost gazda cvartetului „Eolina" din Bulgaria. Original prin însăși componența sa : harpă, flaut, pian, violă, cvartetul bulgar a oferit melomanilor craioveni o seară memorabilă. Programul, alcătuit din lucrări de Dimităr Sagaev, Claude Debussy, Vladislav Andonov (violonistul formației), Louis Guillaumain, Händel și Corelli, a permis membrilor cvartetului să demonstreze — fără să fie demonstrativi — ce înseamnă *echilibrul*, atît în plan tehnic, cît și în planul expresiei și fanteziei creatoare.

Cele două concerte susținute de interpreții craioveni, laureați ai Festivalului național „Cîntarea României" au subliniat nivelul profesional al artiștilor și, deopotrivă, diversitatea preocupărilor lor muzicale : mezzosoprana Gabriela Bălteanu-Popescu — o voce bine timbrată, catifelată, dar și consistentă, cu frazare generoasă și inteligentă ; soprana Marilena Marinescu-Mareș, un glas cu acute metalice, penetrante și cu accente dramatice, care a construit cu luciditate și stăpînire de sine piesele de Diamandi Gheciu, Paul Constantinescu și ariile din opera *Madame Butterfly* de Puccini ; flautistul Ady Gugu, posesorul unei tehnici virtuoze și al unui sunet diafan. Mai multă coerență în frazare ar spori consistența interpretărilor. Punctul culminant al primului concert al interpreților craioveni l-a constituit prezența pe podium a trio-ului de coarde „Consonanțe" alcătuit din Mihai Boeru — vioară, Mihai Epuran — violă și Tiberiu Bușneag — violoncel. Trio-ului i s-a alăturat pianistul Mihai Ungureanu, care a contribuit substanțial la redarea *Cvartetului cu pian nr. 1 în sol minor op. 25* de Brahms. Cei patru muzicieni au construit un Brahms monumental în care lirismul, dramatismul, vigoarea și duioșia alternau firesc și armonios, *în spirit* brahmsian.

Cea de-a doua seară ne-a oferit şi ea cîteva momente de reală bucurie estetică datorate altui mănunchi de interpreţi craioveni : oboistul Florin Ionoaia, instrumentist cu tehnică dezinvoltă, sunet nobil, înzestrat cu capacitatea de a pătrunde în profunzimile fiecărei fraze şi cu arta dozării nuanţelor ; mezzosoprana Adriana Alexandru-Pop şi soprana Stela Pălănceanu-Teodorescu au cucerit publicul prin autenticitatea trăirilor, prin farmecul temperamentului lor artistic, prin naturaleţea cu care au abordat atît aria modernă, cît şi aria belcanto-ului ; flautistul Viorel Staicu, care a impresionat prin strălucirea tehnicii, puritatea sunetului şi rafinamentul expresiei.

Într-una dintre serile Festivalului ne-a delectat Corul Filarmonicii „Oltenia" condus de acelaşi nobil muzician Alexandru Racu. Prima parte a programului a cuprins lucrări semnate de cîţiva compozitori locali, începînd cu Mihail Bârcă şi terminînd cu Boris Chelaru, Gheorghe Stănescu, Alexandru Racu, Gheorghe Fabian, Constantin Ungureanu, iar partea a doua — o serie de lucrări scrise pe teme populare de Gheorghe Stephănescu, Paul Constantinescu, Constantin Baciu, Tiberiu Brediceanu, Vasile Spătărelu, Iancu Dumitrescu şi alţii. Concertul a fost onorat de prezenţa mezzosopranei Martha Kessler — un exemplu de ştiinţă vocală, stil, noblete în frazare. Ansamblul coral s-a distins, ca de obicei, prin acurateţea intonaţiei, omogenitatea glasurilor — mai ales a celor feminine — prin amploarea frazelor şi perfecţiunea dicţiei.

Seara Nicolae Julea a pus în lumină personalitatea compozitorului craiovean marcînd cele cinci decenii de activitate creatoare, împlinite la sfîrşitul anului '84, odată cu vîrsta de 76 de ani. Din multitudinea şi varietatea opusurilor sale au fost alese şase Lieduri în primă audiţie şi *Cvartetul de coarde nr. 1.* Situată la graniţa dintre clasicism şi modernism, dintre tradiţie şi inovaţie, muzica liedurilor şi-a găsit echilibrul în interpretarea elegantă, subtil interiorizată a sopranei Paulina Stavrache şi a pianistei Despina Carabella-Oproiu.

Marius Gheorghe, Mihaela Arciudan, Marius Ungureanu şi Mircea Suchici s-au străduit să redea cît mai fidel substratul afectiv al muzicii *Cvartetului.* Evoluţia Coralei Facultăţii de medicină din Craiova condusă de pasionatul doctor Valentin Cîrlig, pe care am urmărit-o în partea a doua a concertului a însemnat o demonstraţie de tinereţe, sensibilitate şi competenţă atingînd uneori culmile profesionalismului.

Cea de-a XIII-a ediţie a Festivalului „Craiova muzicală" a mai cuprins un recital atrăgător, de largă audienţă la public, susţinut de chitaristul italian Piero Bonaguri, cu un program de piese preclasice şi contemporane precum şi concertul susţinut la închidere de orchestra Filarmonicii „Oltenia", care s-a bucurat de colaborarea a două nume prestigioase ale vieţii noastre muzicale : dirijorul Emanuel Elenescu şi artistul poporului Ion Voicu — unul dintre interpreţii familiari publicului din Craiova. Programul a cuprins piesa *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Ceaikovski şi *Simfonia „Din lumea nouă"* de Dvořák.

Am lăsat intenţionat la sfîrşit detaliile despre Gala tinerilor concertişti, tocmai datorită importanţei sale în contextul festivalier. Cele trei concerte ale Galei au reunit pe podiumul Filarmonicii „Oltenia" elevi, studenţi şi absolvenţi ai Conservatoarelor din Bucureşti, Iaşi, Cluj-Napoca. Nume ca Adriana Mesteş, Mirela Chişbora, Rodica Oancea, Lucica Preduţ, Natalia Lăeţu, Florin Ionoaia, Dorin Predescu, Georgeta Papuc, Andreiana Roşca, Sergiu Năstase, Marius Ungureanu, Viorica Popa, Călin Lupan, Mihai Teodoru, Luminiţa Petre şi-au confruntat tinereţea, ştiinţa şi măiestria interpretativă cu muzica a trei dintre creatorii redutabili ai istoriei muzicii universale şi ai programelor de studiu : Bach-Mozart-Beethoven, oferind, nu odată, melomanilor şi specialiştilor aflaţi în sală versiuni de referinţă. Organizată în colaborare cu colegiul criticilor muzicali din cadrul A.T.M. şi cu Radioteleviziunea Română, gala tinerilor concertişti promovează şi pune în valoare, nu numai talentul şi munca — de cele mai multe ori titanică — a tinerilor interpreţi, dar şi soliditatea şcolii româneşti de interpretare vocală şi instrumentală, ca şi răspunsul ei dincolo de hotarele ţării. Premiile, distincţiile şi diplomele obţinute de majoritatea celor mai înainte citaţi sînt grăitoare în acest sens, constituind totodată garanţii certe pentru autenticitatea actului lor creator.

Privit în ansamblu, Festivalul craiovean are toate şansele de a-şi cîştiga un profil distinct în cadrul manifestărilor similare din ţară.

Despina Petecel

SATU MARE

Gala tinerilor concertişti — ediţia a XXI-a

Este pe cît de salutar pe atît de îmbucurător de constatat faptul că în nordul ţării, la Satu Mare, pulsează în continuare o viaţă muzicală de calitate, căreia îi este străin acel pernicios spirit periferic, o viaţă muzicală dinamică de un profesionalism ce face o concurenţă demnă de invidiat centrelor artistice cu notorietate. Indiscutabil, punctul de greutate al stagiunii de concerte îl constituie manifestările săptămînale ale filarmonicii din localitate, colectiv simfonic ce păstrează nealterată acea conştiinţă a demnităţii profesionale, aspect esenţial explicînd lucrul organizat cu atenţie, studiul pe partide, apoi grija privind atragerea şi înglobarea elementelor tinere, de reală valoare, stimulate de un autentic elan constructiv ; să amintim în acest sens că tineri cum sînt violoncelistul Székely Attila, violonistul Rudolf Fatyol, dirijorul Emil Aluaş, promovaţi în manifestări anterioare ale Colegiului Criticilor Muzicali, au astăzi o contribuţie de importantă pondere în menţinerea nivelului actual al colectivului simfonic sătmărean. De la muzica lui Bach — această constantă spirituală a oricărui muzician contemporan şi pînă la creaţia românească din zilele noastre, realizarea celor trei concerte ale actualei ediţii a „Galei tinerilor concertişti" a demonstrat — în egală măsură — o cultură a stilurilor precum şi o adecvată cultivare a sonorităţii, ambele argumentate cu deplină responsabilitate profesională de către cei doi dirijori permanenţi, Alexandru Munteanu şi Emil Aluaş. O situaţie pe cît de fortuită pe atît de îmbucurătoare face ca după ani şi ani de cînd minunatul muzician şi interpret care este Aurelian Popa a prezentat aici, la Satu Mare, *Concertul pentru clarinet şi orchestră* de Aurel Stroe — capodoperă a literaturii concertante contemporane, tot aici, colectivul simfonic din localitate să găzduiască o nouă primă audiţie publică absolută dedicată aceluiaşi instrument şi anume *Concertul pentru clarinet şi orchestră* datorat Doinei Nemţeanu Rotaru ; este o lucrare care — raportată la generaţiile mai tinere de compozitori — poate fi considerată de pe acum ca fiind o creaţie de referinţă în literatura acestui instrument, la noi. Vădind disponibilităţi lirice de inefabilă expresivitate şi rafinament sonor, compozitoarea regîndeşte ideea de concert în sensul evitării juxtapunerii solistului faţă de orchestră ; clarinetul apare şi reintră în ansamblu aidoma unei voci mai persistente a acestuia, determinînd în importantă măsură, pe secţiuni, principalele tipuri de organizare ale discursului muzical. Complexitatea structurii nu apare aici drept un reflex direct al pedanteriei constructorului ci, dimpotrivă, ca o firească expresie a unei spiritualizate sensibilităţi. Aflat în pragul maturizării sale ca interpret muzician, clarinetistul Leontin Boanţă face demonstraţia

naturii complexe a mijloacelor de care dispune, aspect susținut de o muzicalitate operativă ce vizează, în egală măsură, gustul rafinat al culorii sonore. Mai este oare cazul să subliniem, aici, caracterul special al responsabilității profesionale pe care și-o atribuie interpretul într-o atare situație ! ?

Și tot despre responsabilitate profesională, în etalarea unor pagini ilustre aparținînd lui J. S. Bach, se poate vorbi atunci cînd patru elevi ai Liceului de artă „G. Enescu" din Capitală prezintă de la nivelul podiumului solistic cele două *Concerte, în do minor și do major, pentru două piane și ansamblu de corzi* de J. S. Bach. În ciuda — uneori vădită — a lipsei experienței scenice, Alina Voicu și Olga Lupu, pe de o parte, iar Paul Staicu și Valeriu Rogacev pe de altă parte, au construit cu rigoare în special părțile extreme ale lucrărilor, în deplina conștiință a datelor stilului bachian. Tot dintre pianiști, evoluția lui Radu Postăvaru — elev în clasele finale ale liceului de artă din Iași, a atras atenția prin natura firească a unei expresii muzicale captivante, nesofisticate, inconsecvent orientată din punct de vedere stilistic în realizarea celui de al doilea *Concert în si bemol major* de Beethoven.

A devenit o tradiție ca studenții provenind de la clasele de instrumente de suflat ale conservatorului clujean să se prezinte la nivelul unei salutare excelențe interpretative ; mă gîndesc la oboistul Levente Soos, interpret al *Concertului în do major* de Haydn — caligrafia ferm nuanțată a desenului ritmic-melodic apare susținută, în ciuda deficiențelor instrumentului, de o impresionantă puritate a tonului ; aceeași cultură a sunetului funcțional aliată culturii stilistice se poate distinge și în cazul cornistului Karoly Orban, realizator al *Concertului în mi bemol major* de Mozart.

Studentă în ultimul an al conservatorului clujean, cîntăreața Eva Bărăian a definit unul dintre cele cîteva momente de special interes ale acestei serii de concerte ; soprană lirico-spintă de o impresionantă anvergură a expresiei, interpreta deține acea calitate poetică a portretizării rolului — am în vedere atît scena din opera *Prometeu* de Doru Popovici, cît și aria lui Mimi sau cea a Musettei din opera *Boema* de Puccini ; consistența maleabilă a timbrului, egalitatea pe registre a culorii vocale sînt argumente importante ale unei măiestrii a artei cîntului pe care tînăra interpretă o stăpînește de pe acum în importantă măsură.

Trecînd peste realizările de moment încă nedefinitivate atît stilistic cît și tehnic ale violonistei Leontina Marcu, studentă a Conservatorului clujean, să apreciem în cazul Luminiței Burcă, de la Conservatorul din București, valoarea constructivă a temperamentului violonistic, calitatea expresivă a coloritului sonor ce devine operativ în interpretarea *Concertului* de Glazunov. Membru al colectivului simfonic sătmărean, violonistul Rudolf Fatyol găsește măsura unei comunicări pe cît de sensibile pe atît de atent întreținute ; partea mediană a primului *Concert în si bemol major* de Mozart constituie o demonstrație indubitabilă în acest sens, slujită fiind de aportul calitativ al unui ton de excepție ; rămîne de revizuit, în continuare, sub raport stilistic, alura virtuoză a primei părți a lucrării.

În sfîrșit, dar nu în ultimă măsură a priorităților, trebuie apreciat că atît actuala ediție, cea de a XXI-a, cît și prima, desfășurată cu ani în urmă tot aici, la Satu Mare, ca rod al colaborării cu Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, au fost posibile grație entuziasmului mobilizator, eficace, al conducătorului acestei instituții, directorul Ștefan Grigorovici, un muzician activ, dispunînd de un admirabil spirit organizatoric.

Dumitru Avakian

CONSTANȚA

Festivalul coral „Ioan D. Chirescu"

Între numeroasele manifestări artistice din cadrul „PONTICII '84 — dialog cultural cu viața", devenite tradiționale pe meleagurile dobrogene, și în acest an Festivalul coral „Ioan D. Chirescu", la a IV-a ediție a sa, și-a găsit un loc de cinste, înregistrînd un nivel de organizare și desfășurare dintre cele mai bune.

Omagiind cum se cuvine memoria și personalitatea distinsului compozitor, profesor și dirijor de origine dobrogeană, factorii organizatorici ai județului Constanța și Cenaclul muzical „I. D. Chirescu", condus de compozitorul Dragoș Alexandrescu, au asigurat, și de data aceasta, un cadru corespunzător de evoluție și întrecere în arta interpretării corale a numeroase formații de amatori, manifestare înscrisă — cu bogate semnificații — în marele Festival Național „Cîntarea României".

Primul concert coral din cadrul festivalului s-a ținut în sala Casei de cultură din Cernavodă, orașul de obîrșie al compozitorului omagiat, fiind precedat de un simpozion la care au participat cu interesante referate compozitorii : Liviu Comes, Dragoș Alexandrescu, Iovan Miclea și Grigore Nica, în calitate de invitați în juriul festivalului, avînd alături și pe compozitorul Zaharia Popescu și pe folcloristul Gheorghe Oprea. Expunerile au fost urmărite cu un viu interes de către un numeros public — în majoritate elevi din localitate, acestea evocînd figura luminoasă a artistului cernavodean, virtuțile lui creatoare, pedagogice și interpretative prin care a contribuit — în chip deosebit — la îmbogățirea patrimoniului de cultură națională, cultură pe care a slujit-o cu dragoste și aleasă devoțiune. Stau mărturie în acest sens zecile de cîntece patriotice de o rară inspirație și frumusețe, înscrise definitiv în arta corală românească și în repertoriile tuturor corurilor din țară și evident al celor prezente în programul acestui festival.

Programul artistic a fost deschis de formația gazdă — Corul „Ioan D. Chirescu" condus de prof. Eliade Buciuc, avînd în program lucrări de I. D. Chirescu, D. Cuclin și R. Paladi, cor ce s-a remarcat printr-o desfășurare avîntată, susținută cu dăruire și căldură, înregistrînd momente de înaltă vibrație artistică, sprijinită pe o bună intonație și omogenizare de ansamblu, pe nuanțe variate, valorificate expresiv. A urmat corul de pionieri al Școlii gen. nr. 6 din Medgidia dirijat de prof. Petre Ștefănescu, a cărui evoluție pe plan artistic a constituit o adevărată surpriză, formația remarcîndu-se printr-o cuceritoare sonoritate, prin sensibilitatea și puritatea vocilor, prin corecta emisie a glasurilor cît și prin omogenitate. Desigur, acestui cor îi recomandăm o mai bună echilibrare a compartimentelor vocale și o îmbogățire a repertoriului cu lucrări semnate de compozitori de prestigiu. În programul susținut au figurat doar cîntece de I. D. Chirescu, Șt. Buta și P. Ștefănescu, ultimul cu o izbutită prelucrare ce denotă și un veritabil talent componistic.

De asemenea, o formație de aleasă ținută artistică a fost și Grupul vocal feminin al cooperativei „Înainte" din Constanța dirijat de Emanoil Frusinescu, grup acompaniat cu mare discreție și muzicalitate la acordeon de Cristache Feraru, în al cărui repertoriu au figurat lucrări de I. D. Chirescu, V. Grefiens, D. Alexandrescu, M. Neagu, L. Paceag și C. Feraru. Subliniem buna evoluție interpretativă a acestui grup vocal care se distinge prin omogenitate și autenticitate stilistică.

Concertul a continuat cu participarea grupului vocal feminin de muzică cultă al Sindicatului învățămînt Constanța condus de prof. Ana Binder, o altă plăcută surpriză artistică (formația fiind foarte recent alcătuită), acesta evoluînd la înalte cote sti-

listice și interpretative, demonstrînd reale calități vocale și virtuți expresive. În program au figurat lucrări corale de Chirescu, Kiriac, Lungu, Pașcanu ș.a. Concertul s-a încheiat cu evoluția Grupului vocal-folcloric „Altița" al aceluiași sindicat constănțean, grup feminin condus de prof. Elena Ionescu, tot recent înființat, avînd mari resurse de cultivare în viitor, pentru creația bazată pe folclor. Subliniem buna calitate a execuției deși repertoriul a fost restrîns ca arie stilistică rezumîndu-se doar la prelucrările unor compozitori din perimetrul local, semnate de prof. Dem. Diaconescu și alții. Pe acordurile muzicale ale acestora a fost trasă cortina la primul concert coral prezentat în orașul care se mîndrește — pe drept cuvînt — cu cel ce a rămas marele „Artist al Poporului" — Ioan D. Chirescu.

Cel de al doilea concert coral al festivalului a avut loc în sala mare a Casei de cultură a sindicatelor din Constanța la care — în prezența unui foarte numeros public — au participat 12 grupuri și formații corale locale, precum și din județele Călărași și Hunedoara, toate fiind animate de justificate dorințe de afirmare artistică.

Programul a fost deschis de Corul bărbătesc al Institutului superior de marină din Constanța și de Grupul coral cameral al aceluiași institut, conduse de Ion Petrache. Deși programul a fost bine ales, corurile — din păcate — nu s-au ridicat la nivelul așteptat în privința execuției și a interpretării. În repertoriu au figurat lucrări de N. Ursu, V. Grefiens, M. Neagu, I. Odăgescu-Țuțuianu și Dan Buciu.

O foarte frumoasă impresie a lăsat Corul de copii al Școlii gen. nr. 38 Constanța dirijat de prof. Sabin Nicolainâ, atît prin calitatea interpretării cît și prin varietatea repertoriului, cîntecele purtînd semnătura lui I. Chirescu, L. Profeta, Al. Velehorschi, I. Vanica și C. Marin.

Într-o formă mai modestă a evoluat — în continuare — Grupul vocal feminin — „Avîntul" și evident mai bine Corul de femei al Casei de cultură din Mangalia, ambele conduse de prof. Magdalena Matenciuc, interpretînd lucrări de Chirescu, Vlaiculescu și Profeta.

De asemenea, promițător ni s-a părut și Corul mixt al Regionalei CFR Constanța, dirijat de Theodor Rădulescu, formație bine cunoscută pe plan local și mereu doritoare să se afirme. Va trebui însă mai mult insistat asupra intonației și omogenizării cît și pentru lărgirea repertoriului. În programul prezentat au figurat piese corale datorate lui C. Porumbescu, Gh. Danga și Gh. Bazavan.

Prezente și în acest concert, cele două Grupuri vocale feminine ale Sindicatului învățămînt Constanța conduse de prof. Ana Binder și respectiv Elena Ionescu, susținînd același repertoriu, au demonstrat și aici reale calități artistice și de sensibilitate, bucurîndu-se de mare succes la public.

De o bună primire la sală s-a bucurat și Corul de cameră „Melodia" al Casei municipale de cultură Călărași dirijat de prof. Marcel Costea, remarcîndu-se prin dificultatea și varietatea repertoriului, acesta mergînd de la madrigalul preclasic pînă la creația contemporană românească semnată de Chirescu, Danga și Pașcanu, lucrări executate cu siguranță și evidente preocupări de interpretare și expresie, nu întotdeauna însă pe deplin finalizate la nivelul posibilităților dirijorului și ale formației sale.

Un alt oaspete în acest concert a fost și Corul mixt al Întreprinderii de utilaj minier din Petroșani, jud. Hunedoara, condus de prof. Horațiu Alexandrescu, formație ce s-a bucurat de succes deși repertoriul a lăsat de dorit ca varietate stilistică și valoare autentică. În program au figurat piese de I. Chirescu, T. Popovici, N. Oancea, L. Brezeanu și H. Alexandrescu.

Nivelul înalt al acestui concert a fost asigurat — fără îndoială — de prezența celor două renumite formații constănțene, ce dispun de un bogat palmares de premii republicane la diferite concursuri de interpretare și anume : Corul de cameră „Vox Maris", dirijat de Boris Cobasnian și Corul de cameră „Pontica", al Sindicatului învățămînt Constanța, condus de Sabin Nicolainâ.

Evoluînd fiecare în maniere stilistice distincte în ceea ce privește sonoritatea de ansamblu, de altfel bine cunoscute și apreciate de public și specialiști, formațiile amintite au demonstrat, deopotrivă, înalte calități expresive, de mare rafinament artistic, fapt ce le situează printre cele mai valoroase coruri din țară și bineînțeles dintre cele participante la actuala ediție a Festivalului coral „Ioan D. Chirescu". În programul corului „Vox Maris" au figurat lucrări scrise de I. D. Chirescu, A. Manolache, B. Cobasnian și Mariana Popescu (care a asigurat excelent acompaniamentul pianistic), toate foarte bine interpretate, iar formația „Pontica" ne-a încîntat cu o paletă stilistică mai largă, de o ținută ireproșabilă, avînd în repertoriu piese de I. D. Chirescu, R. Paladi, L. Profeta, V. Timiș, M. Neagu și I. Miclea.

Credem că se poate aprecia ca deosebit de reușită ediția din acest an a festivalului în cauză și sperăm ca, și în viitor, dragostea și interesul pentru arta corală în general și pentru cea care poartă semnătura compozitorului Ioan D. Chirescu, în special, să asigure tot mai interesante și stimulatoare confruntări de ordin interpretativ pe vechile meleaguri ale județului Constanța.

Iovan Miclea

Ploiești

Corul din Wernigerode

Viața muzicală a municipiului Ploiești și județului Prahova a înregistrat recent, în bogata sa agendă, un eveniment de rezonanță : turneul de concerte al Corului de cameră de tineret al Radiodifuziunii din R.D.G. — cu sediul în orașul Wernigerode, regiunea Magdeburg.

Prezent în județul Prahova, în cadrul tradiționalei manifestări organizate în țara noastră de către C.C.E.S., sub genericul „Zilele culturii din R.D.G." și a planului de acțiuni dintre județele înfrățite — Prahova și Magdeburg, Corul de cameră de tineret al Radiodifuziunii din R.D.G. prin concertele susținute la Sinaia și Ploiești a constituit o adevărată sărbătoare.

Înființat în anul 1951, din cele mai remarcabile voci ale tinerilor din liceul de muzică al orașului Wernigerode, sub conducerea eminentului dirijor prof. dr. Friedrich Krell, prestigioasa formație a cucerit numeroase premii și titluri de laureat la zeci de concursuri naționale și internaționale ce au avut loc în țări europene cu bogată tradiție muzicală.

Tinerii muzicieni din Wernigerode aduc o serioasă contribuție la emisiunile de televiziune din R.D.G. (peste 40 de emisiuni și 5 filme pînă în prezent), iar din anul 1971, în cadrul studioului propriu de imprimări, au înregistrat peste 800 de lucrări corale pentru emisiunile radiofonice și un mare număr de discuri, ce fac parte din patrimoniul de valori culturale ale țării.

Concertele corului din Wernigerode, ca și celelalte manifestări cultural-educative ce au avut loc în județul nostru, în cadrul „Zilelor culturii din R.D.G." (expoziție de grafică a artiștilor plastici din Magdeburg deschisă la Muzeul de artă din Ploiești, întîlnirile cu oamenii de cultură și de artă, cu artiștii plastici, membri ai Filialei U.A.P. Ploiești, vizitele la atelierele acestora, conferințele și expunerile despre dezvoltarea Republicii Democrate Germane în anii construcției socialiste), au avut darul de a contribui la cunoașterea valorilor artei unui popor, care, în decursul vremii, a adus un aport însemnat la îmbogățirea tezaurului culturii europene și universale.

Al. I. Bădulescu

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești

Prelegeri despre folclorul muzical românesc în Marea Britanie

Este reconfortant să te convingi prin propriile tale simțuri că muzica folclorică românească suscită *realmente* în lumea occidentală un interes neobișnuit. În acest interes se amestecă nostalgia pentru un univers cultural, un „paradis" de mult pierdut ; dorința de a regăsi, fie și pe căi ocolite, obîrșiile ; setea de inedit ; poate și snobismul, de ce nu ? Componenta dominantă este însă neîndoielnic admirația sinceră pentru valoarea artistică intrinsecă a muzicii noastre tradiționale.

Cu cîteva luni în urmă am avut prilejul să călătoresc în Marea Britanie, printr-un schimb cultural între Consiliul Culturii, Institutul de cercetări etnologice și Uniunea compozitorilor, pe de o parte, și Consiliul Britanic, pe de altă parte. Scopul principal al vizitei mele a fost susținerea a două prelegeri asupra muzicii folclorice românești ; cel secundar — dar nu mai puțin important — de a mă informa (pentru a informa la rîndu-mi pe colegii mei din țară) asupra activității etnomuzicologice din Marea Britanie (*forme instituționalizate de cercetare*, centre arhivistice, publicații, orientări, metode și tehnici noi de studiu etc.). Perfecta organizare a vizitei — pe care o datorez în bună măsură atașatului nostru cultural la Londra, tovarășul Gheorghe Istode — precum și un fericit complex de împrejurări mi-au îngăduit să depășesc cu mult obiectivele propuse. Am fost în situația de a prezenta nu două, ci șase prelegeri (dintre care două au decurs sub forma *unor discuții libere, pe teme propuse ad hoc*) și de a mă documenta temeinic la universitățile din Belfast, Edinburgh, Surrey, la muzeul Herniman și muzeele de instrumente din Londra și Edinburgh, la Arhiva Sonoră Națională britanică. Din fericire, lărgirea neplanificată a programului de conferințe nu m-a luat prin surprindere. Redactasem lucrări „modulare" : unele secțiuni concepute pentru un public larg, mai puțin avizat, puteau fi substituite prin altele, *formulate academic, într-o terminologie de specialitate*. M-am acomodat prin urmare fără dificultăți tuturor situațiilor și categoriilor de public cu care am fost confruntată.

Am susținut prima expunere — dedicată tarafului tradițional românesc — la muzeul „Herniman" din Londra, un muzeu de artă tradițională cu o excelentă reputație internațională. Cu concursul Consiliului Culturii și al Muzeului Satului, acesta a organizat, în perioada iunie 1984 — ianuarie 1985, o expoziție etnografică românească de o perfectă acuratețe și bun gust, expoziție care s-a bucurat de multă prețuire. Prelegerea mea a fost audiată de un public numeros — și, spre surprinderea mea — destul de competent. Succesul ei s-a datorat în bună parte ciclului de discuri „Ten Traditional Music Band" (editat de I.C.E.D. în colaborare cu casa de discuri „Electrecord"), din care mi-am selectat ilustrația muzicală. O parte a audienței și-a manifestat impetuos dorința de a-și procura pe loc discurile. Dacă acestea ar fi fost puse la dispoziția muzeului, s-ar fi vîndut neîndoielnic, fapt care ar fi sporit valoarea propagandistică a expoziției și, în plus, ar fi adus beneficii valutare țării. Se pare însă că am ratat și de această dată prilejul de a proba faptul că munca culturală și științifică poate deveni „rentabilă" *și din punct de vedere pecuniar*, cu condiția de a fi sprijinită pe o activitate editorială și comercială eficiente.

Următoarea mea prelegere programată — avînd ca subiect muzica folclorică românească — a avut loc la Departamentul de antropologie socială al Universității Regale din Belfast. Audienți — doctoranzii în etnomuzicologie ai profesorului John Blacking, șeful departamentului și în același timp președintele Societății internaționale pentru etnomuzicologie. Expunerea trebuie să fi fost bine cotată, judecînd după faptul că profesorul Blocking mi-a oferit șansa de a susține încă una, în ziua următoare.

„Teatrul" următoarelor trei prelegeri a fost Școala de studii scoțiene de pe lîngă Universitatea din Edinburgh. Șeful școlii, dr. Peter Cooke, mi-a cedat cu amabilitate două din cursurile sale pentru studenți și respectiv doctoranzi în etnomuzicologie, apoi a organizat o întrunire a personalului universitar, pentru a discuta împreună probleme referitoare la cadrul organizatoric în care se desfășoară activitatea etnomuzicologică în România, acțiunile organizate în vederea prezervării culturii tradiționale autohtone, conținutul și modul de indexare a arhivelor românești de specialitate, valorificarea muzicii folclorice prin publicații și discuri etc. etc. Un prilej nimerit pentru a face cunoscut gazdelor eforturile și realizările noastre în toate planurile ; dar în același timp o ocazie în plus de a mă convinge că demarajul strălucit al etnomuzicologiei românești i-a creat un avantaj pe care generația actuală de folcloriști are datoria să-l mențină, chiar și în condițiile diminuării forțelor sale de cercetare. Mi s-a reconfirmat de asemeni opinia că arhivele noastre — și în primul rînd cea a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice — sînt, în pofida dotării tehnice mai modeste, superioare celor britanice prin vechimea, complexitatea, diversitatea fondurilor, principiile și tehnicile de culegere și sistematizare a materialului pe care îl includ.

La muzeul „Herniman" din Londra

O dată revenită în țară, am reflectat asupra unui fapt care mi s-a părut a fi semnificativ : atît specialiștii cît și publicul de rînd britanic discerne cu acuitate muzica folclorică genuină de cea concertantă (cu care este de altfel ceva mai familiarizat), preferînd-o fără rezerve pe cea dintîi. Mi-am pus întrebarea dacă *noi* sîntem tot atît de sensibili la această diferență ; dacă nu cumva ne-am deprins să identificăm — comițînd o gravă eroare — cele

două categorii diferite de muzică ; dacă nu cumva acordăm prioritate muzicii concertante, fără să realizăm implicaţiile acestui act ? Sînt întrebări care ar merita să constituie obiectul unor dezbateri mai ample, şi nu al unor reflecţii personale.

Speranţa RĂDULESCU

Globul muzical

● Compozitorul britanic Kaikhostru Shapurji Sorabji, azi în vîrstă de 92 de ani, nemulţumit de felul cum i se interpretau lucrările, a interzis în 1930 să i se mai cînte vreuna în concert. Iată că acum, deci după 52 de ani, a admis să fie interpretată o creaţie a sa, intitulată *Opus clavicembalisticum* (durata : peste 3 ore ; gradul de dificultate tehnică : maxim). Lucrarea a fost cîntată la Utrecht de către pianistul Geoffrey Madge şi înregistrată pe disc direct din concert. Cronicarul de la "Die Welt" comentează la superlativ valoarea muzicală a acestei lucrări şi a interpretării ei.

● Tot la Utrecht : o primă audiţie mondială a unor piese pentru orgă de Johann Sebastian Bach, descoperite în 1984 de către muzicologii Wilhelm Krumbach şi Christoph Wolff în Biblioteca Universităţii Yale din SUA, care, se pare, adăposteşte şi alte surprize muzicale.

● Opera din Zürich, închisă în ultimii patru ani pentru reconstrucţie, şi-a redeschis porţile. Directorul acesteia, care este totodată şi un cunoscut regizor, Claus Helmut Drese (în scurtă vreme va trece în funcţia de director al Operei din Viena), a ales pentru acest evneiment spectacolul *Maeştrii cîntăreţi* de Richard Wagner. Cotidianul elveţian „Die Welt-Woche" subliniază succesul acestei premiere, atît datorită regiei lui Drese, care a plasat acţiunea în ambianţa anilor 1849—1858, deci cu jobene şi redingote, a posibilităţilor tehnice ale teatrului refăcut, cît şi datorită cîntăreţilor René Kollo (Stolzing), socotit, la ora actuală, cel mai bun tenor wagnerian, şi Mc Intyre (Hans Sachs) care a înglobat personajului ceva din caracteristicile lui Wagner personal.

● Încă o operă şi-a reluat recent activitatea, după renovare : Opera din Graz (Austria). S-a prezentat o operă austriacă barocă, anume *Angelica vincetrice di Alcina* de Josef Fux. Şi aici, întîi de toate o demonstraţie a posibilităţilor tehnice ale scenei reconstruite, folosite din plin de regie şi scenografie. Numele cîntăreţilor elogiaţi de cronicarul austriac : contratenorul Charles Brett şi soprana Ursula Reinhard Kiss.

● O nouă ipostază a complexului muzician Yehudi Menuhin : aceea de dirijor de operă. Cîteva rînduri din comentariul cronicarului Reinhard Benth de la „Die Welt" despre premiera *Titus* la Opera din Bonn : „Din multele interpretări ale acestei opere care în ultimii ani figurează tot mai des în repertoriile teatrelor de operă, arareori se poate asculta atît de mult Mozart autentic ca în spectacolul pregătit şi dirijat de Yehudi Menuhin. Din păcate, regia semnată de Maria Francesca Siciliani este socotită „o farsă de prost gust". Evoluţie vocală deosebit de frumoasă la Sextus (Trudeliese Schmidt) şi Titus (Dénes Gulyás).

● Pentru deschiderea stagiunii la „Teatro alla Scala" din Milano s-a ales opera *Carmen* de Bizet. Cu Claudio Abbado la pupitru, cu Placido Domingo şi Ruggero Raimondi în distribuţie, succesul părea a fi pe deplin asigurat. Dar iată că din cauza unei regii terne care a mutat accentul pe drama decăderii lui Don José şi a trecut toată acţiunea prin filtrul unei lucidităţi dure, Carmen (Shirley Verret) n-a mai fost Carmen şi dezamăgirea a fost generală.

● În urmă cu 6 ani, la Opera din Göteborg debuta ca dirijor tînărul englez Jeffrey Tate. Apoi i-au acordat încrederea operele din Hamburg, Köln, festivalul de la Salzburg. Astăzi, la Metropolitan, este numit „sensibilul interpret mozartian". În fine, o ştire de ultimă oră : din septembrie 1986 va deveni dirijor al operei Covent Garden. Cine este omul cu o evoluţie atît de spectaculoasă ? Este un medic ! A studiat medicina la Cambridge, a practicat scurtă vreme la clinica universitară din Londra şi apoi a început „ucenicia" într-ale muzicii, pe lîngă dirijorii celebrii de la Covent Garden (Solti, Kempe, Krips, Schmidt-Isserstedt, Colin Davis) şi a lucrat cu Boulez la Bayreuth, cinci ani. Acest medic (cu maladie de coloană vertebrală şi hemipareză a piciorului stîng), excepţional înzestrat muzical, care a făcut corepetiţie şi asistenţă pe lîngă cîţiva dirijori de frunte ai lumii, dar n-a studiat nici un an de conservator, spune între altele : „De la Boulez am învăţat ce înseamnă exactitatea... În Mozart preţuiesc elanul ritmic al lui Colin Davis şi excepţionalul simţ al structurilor şi al liniei vocale la Pritchard... Îl admir pe Karajan, dar nu ţin să-i copiez modelele. Dacă aş avea însă vreodată nevoie de un sfat părintesc m-aş adresa lui Solti... Oricum, pînă la urmă eşti singur şi trebuie să decizi personal".

● A 19-a ediţie a festivalului WRATISLAVIA CANTANS (R. P. Polonă) — unic prin profilul său în Europa — a polarizat şi de astă dată atenţia melomanilor şi specialiştilor. Oratorii, cantate, lucrări vocal-camerale şi vocal-simfonice interpretate la înalt nivel. Printre momentele de vîrf s-au înscris concertele cvartetului vocal "The Scholars", ansamblului francez „Les Arts Florissants" şi „Menestrelilor vienezi". Polonezii au strălucit cu *Stabat mater* de Poulenc, *La Verona* (o versiune poloneză a subiectului „Romeo şi Julieta" de Andrej Kurylewicz) şi lucrări de Wojcieh Kilar.

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Bach aujourd'hui* (II)

Wilhelm Georg BERGER

La création concertante de Jean Sébastien Bach constituie une quatrième source de connaissance. Ses compositions dans le genre du concerto instrumental tracent un axe virtuel de symétrie auquel se rapportent dans l'ensemble le concerto préclassique — dans toute sa variété typologique — et le concerto de conception et d'expression classique. Ceci, parce que, pour commencer, Bach continue et particularise une ligne d'évolution tracée à la fin du XVIIe siècle et à la première décennie du XVIIIe par les maîtres italiens et allemands de la composition musicale et de l'art du violon, pour formuler et parachever ensuite un concept propre de concerto instrumental, dominant l'époque de la musique baroque et atteignant déjà le niveau de certains paramètres classiques. De ce point de vue il s'agit sans doute du contenu expressif, du message artistique, très approchant du message classique et devançant la forme musicale proprement dite qui reste, elle, solidement plantée dans le sol de l'art baroque. Mais, là encore, les signes d'une anticipation de grande importance se font jour.

Pendant trente ans, plus précisément de 1708 à 1736, Jean Sébastian Bach se montre préoccupé du problème du concerto instrumental. Durant cet intervalle, trois étapes distinctes se dessinent, mais leurs résultats s'interconditionnent toujours sur le plan de la continuité. De nombreux arguments pourraient être trouvés plaidant pour la reconnaisance de l'influence exercée par l'œuvre de Jean Sébastien au beau milieu du processus de transformation et d'acheminement vers le classicisme du concerto instrumental. Ses fils et leurs disciples peuvent être tenus pour de principaux promoteurs dans ce sens,

la création concertante de Carl Philipp Emanuel Bach, par exemple, jetant non seulement des ponts vers le classicisme mais aussi s'inscrivant partiellement dans la sphère de la musique classique. Pareillement, les concertos de Wilhelm Friedemann Bach, de même que ceux de Christian Bach posent des principes qui convergent vers le classicisme, direction dont témoignent également comme d'éloquentes preuves les tout premiers concertos de Mozart. En un temps de forte efflorescence du concerto instrumental — favorisée par les perfectionnements successifs des instruments à clavier et à vent tout autant que par les toujours plus nombreuses sollicitations venues de la part des

*) Cf. Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei clasice* (L'esthétique de la sonate classique), Bucarest, Editura muzicală, 1981. Pour la première partie de la présente étude, voir MUZICA no. 2/1985.

virtuoses confrontés avec les exigences d'une vie musicale en train de s'amplifier et de se diversifier toujours davantage —, le problème de conception aussi bien que de forme musicale connaît des transformations substantielles. Dans cette perspective, s'imposent d'une façon frappante les zones pour ainsi dire focalisées par Jean Sébastien Bach parce que, précisément, elles ont déterminé des réactions artistiques et des particularisations de style des plus variées mais essentiellement convergentes vers le concept classique.

Pour commencer, Bach étudie systématiquement la littérature parue dans la sphère de confluence du concerto instrumental solo et du concerto grosso, la suite d'orchestre à caractère concertant et la sonate da chiesa et da camera. Entre 1708 et 1712, il réalise non moins de 16 transcriptions — d'après Vivaldi, Telemann, Marcello etc. —, soucieux de saisir l'essentiel des formes et styles de son temps dans ces adaptations à l'échelle des instruments à clavier. Soucieux à la fois d'équilibrer la forme musicale, d'amplifier les développements harmoniques et les combinaisons contrapuntiques. Opérant ces synthèses, il préfigure implicitement les dimensions des devenirs ultérieurs.

La seconde étape coïncide avec les années de son activité à Köthen (1717—1723) quand il a créé le grande majorité de ses compositions instrumentales. C'est ici et maintenant que se manifeste pleinement l'immense énergie du compositeur, organiste, claveciniste, violoniste, chef d'orchestre, pédagogue, praticien et théoricien que fut, à la fois, Jean Sébastien Bach. De plus, n'importe quelle composition est dans une mesure égale une brillante démonstration théorique d'une haute tenue scientifique, de même que n'importe quelle démonstration théorique dans la discipline si compliquée du contrepoint intégral — comprenant aussi, dans ce cas, la systématique de l'harmonie modale-tonale — est à la fois un véritable chef-d'œuvre de musique empreint d'humanisme.

Cette seconde étape s'ouvre symboliquement en 1717 avec la *Passacaille en Ut mineur, pour orgue* et se poursuit en 1720 avec ses trois *Sonates* et ses trois *Partitas pour violon seul,* de même qu'avec ses six *Suites pour violoncelle seul.* En 1721 suit le cycle des six *Concertos* „pour plusieurs instruments", des compositions profondément novatrices entrées dans l'histoire de la musique sous le nom de *Concertos brandebourgeois.* L'année d'après, soit en 1722, Bach achève la première partie du gigantesque cycle de préludes et fugues qu'est le *Clavecin bien tempéré.* En 1723 enfin, après trois années d'efforts démesurés, prend naissance la monumentale *Fantaisie et fugue chromatique* dont il ne donnera la version finale que sept années plus tard. Et c'est encore de la période 1717—1723 que datent un considérable nombre de sontates avec clavecin, les *Suites françaises* et les *Suites anglaises* et, aussi, trois œuvres de genre concertant, à savoir le *Concerto en la mineur* et le *Concerto en Mi majeur* (les deux pour violon et orchestre) ainsi que le *Concerto en ré mineur pour deux violons et orchestre.*

Si le *Concerto en la mineur* atteste encore la persistance d'un style ancien — proche comme conception du concerto grosso —, il est évident en échange que le *Concerto en Mi majeur* relève d'un style tout neuf, par excellence propre à Bach par la solidité des phrases thématiques, l'ampleur d'ouverture des arcades destinées au violon et l'équilibrage réalisé parmi les éléments de langage musical engrenés dans le dialogue qui s'enchaîne entre le violon solo et l'ensemble accompagnateur, en équivalant ceux de l'ordre de la substance mélodique avec ceux de l'ordre de la substance ornementale. Neuve est aussi la modalité de développement qui ne cesse de s'accroître, à partir d'une cellule-motif qui, elle, prête forme et expression au discours sonore parfaitement équilibré. Entre deux mouvements extrêmes, pleins d'élan et vigoureux, Bach situe une chaconne de belle qualité dont les variations à la basse obligée engendre dans la partie du violon solo une mélodie infinie de rare pureté et très émouvante par son caractère hautement cantabile.

La troisième étape de l'évolution typologique du concerto instrumental de conception bachienne couvre l'intervalle 1727—1736. C'est l'époque de gestation et de réalisation des concertos pour clavecin de Jean Sébastien Bach : *sept concertos* pour *instrument solo, trois concertos pour deux instruments soli, deux concertos,* pour *trois instruments soli* et *un concerto,* pour *quatre instruments soli,* ce dernier étant une adaptation d'après le *Concerto pour quatre violons et orchestre* de Vivaldi. A tout ce „monde" concertant — fait en majeure partie de transcriptions — que le compositeur destine au clavecin, s'ajoute le Triple concerto en la mineur pour flûte, violon, clavecin et orchestre à cordes, qu'il agence à partir du prélude et fugue en la mineur, le mouvement du milieu provenant de la *Sonate pour orgue en ré mineur.* Chronologiquement, ces concertos se situent dans le voisinage de la *Passion selon Matthieu* (1729), la *Messe en si mineur* (1733), *l'Ouverture en si mineur* et le *Concerto italien pour clavecin solo* (1735).

Envisagé dans l'ensemble de la vie et de la création musicale européenne du temps, Bach est incontestablement le plus important et le plus fécond des compositeurs dans le domaine de la musique pour instruments à clavier. Il dispose de la technique de composition la plus avancée, d'un système compositionnel ouvert au complètement. Il est celui qui, en fin de compte, a fait culminer la sphère des genres et formes du contrepoint, celui qui a prononcé le mot suprême dans le cadre d'un processus d'élaboration séculaire reliant la *Renaissance* au *Baroque tardif* et annonçant le *Classicisme.*

Bach doit donc être considéré comme l'auteur des tout premiers concertos pour clavecin et orchestre. La genèse s'est produite en l'an 1721 avec les *Concertos brandebourgeois* lorsque — dans le Concerto *no. 5 en Ré majeur* — Bach attribue au clavecin, pour la première fois dans l'histoire du concerto grosso, non seulement une fonction expressément solistique mais de plus un rôle prédominant. Il va même étendre cet aspect, en l'approfondissant, à la sonate pour clavecin et violon. C'est là un renversement de relation instrumentale qui sera déterminant pour la destinée de tous les genres et espèces de la musique de chambre d'appartenance préclassique et

classique, pour l'élaboration de ceux-là au sein du classicisme viennois. Le fait est que la transformation de la sonate pour violon et basse continue, en sonate pour clavecin et violon, a posé, presqu'instantanément, les bases des futurs trio, quatuor et quintette avec piano, ainsi que des cycles de mouvements conçus d'après le moule de la sonate mais où plusieurs voix distinctes et groupées en un sous-ensemble dûment constitué comme tel engagent le dialogue et le jeu en concert de leurs parties avec l'instrument à clavier — soit-il celui-ci clavecin, clavicorde ou piano-forte ; et dans ce chant instrumental d'ensemble, voici à présent l'instrument à clavier qui tend à devenir toujours davantage une entité, un corps de référence signifiant la manière d'être du discours musical.

L'affirmation catégorique des conquêtes pianistiques se reflète dans la ténacité avec laquelle Bach structure les quatre parties des classes (réunions). de compositions, systématiquement démonstratives, destinées à être imprimées et à correspondre au sens — usuel à l'époque — attribué au livre d'art. Il s'agit du célèbre *Clavier-Übung*. La première partie, achevée en 1731, est formée de partitas dont les mouvements introductifs sont de différents types. La seconde partie, finalisée en 1735, traite d'aspects stylistiques propres au concerto italien et à l'ouverture française et vise des interprétations au clavecin à deux manuels. La troisième partie, mise au point en 1739, renferme des arrangements de choral dans le cadre de formes de prélude et fugue, ainsi que des pièces à deux voix du genre des duos-inventions. La quatrième partie (finale), datée de 1742, représente les fameuses *Variations Goldberg*.

Les inventions et fantaisies de Jean Sébastien Bach — et, arrivés là, il convient de ne pas oublier l'influence exercée sur ses contemporains et sa postérité par la *Fantaisie chromatique* — lui servent généralement comme supports d'orientation pour l'agencement et l'articulation corrects d'une substance thématique devant engendrer et conduire le discours tout entier. Appliquée à de nombreuses années et décennies de son œuvre et particulèrement de sa musique pour intruments à clavier, une étude attentive fait ressortir d'une façon frappante le filon qui en fin de compte aboutira à la technique de composition classique. Il s'agit en l'occurrence de la modalité tout à fait spéciale dont, à partir d'une substance thématique, Bach conçoit et renforce le principe d'invention et de modelage d'un motif caractéristique, apte à être arqué, développé, promu comme motif directeur, à l'intérieur de formes à reprise, de formes bi- et tripartites élaborées par la dérivation de la structure entière du noyau d'une invention mélodique ou harmonique. Cela étant, on constate que Bach s'oppose au principe, érigé en critère, largement répandu et prôné entre autres par Matteson, de l'„inventio ex abrupto". Tout au contraire, il substitute au fait d'improviser spontanément, l'organisation, la réduction à l'élémentaire et même, parfois, à des rudiments de discours, pour tout dire à la matière dénudée. C'est de pareils éléments, longuement forgés et testés, existant dans le fond aperceptif d'une vaste antériorité historique, qu'il démarre, les actualisant au moyen d'examents et recherches rigoureux et minutieux. Ces éléments de base doivent être capables de soutenir de longs et variés dessins thématiques, virtuellement inépuisables et infinis, de traverser des formes successives d'une élaboration complexe. Conformément à des usages plus anciens, la technique compositionnelle du baroque tardif prévoyait les progressions suivantes : l'invention spontanée de la matière thématique ; l'ordonnance de cette matière ; l'élaboration de la facture compositionnelle et la construction de la forme musicale selon des normes en vigueur établies a priori comme telles ; s'y ajoutait, de façon expresse, un dernier attribut, celui du compositeur-interprète, à savoir la possibilité de représenter ou d'exécuter la musique réalisée (totalement ou partiellement dans l'ordre des composantes notées, compte tenu des voix de remplissage et de l'*harmonie de complément*, lesquelles revenaient à charge à la basse continue, au clavecin). Bach codifie une procédure incomparablement plus compliquée. Celle-ci envisage : premièrement, d'articuler la matière primaire ou élémentaire ; ensuite de corroborer les aspects virtuels déduisibles de la structure du noyau ; combiner effectivement sur la base du motif, dans un développement progressif allant du simple au complexe et ajouter — sur le plan de la construction — la variation multiple, en faisant varier systématiquement les composantes et appliquant d'une façon intensive et extensive le principe de l'imitation du motif sur toute l'étendue du développement thématique. Aux termes de ce concept, la composition consiste en noyaux de motifs associés, en thèmes complexes formant des arcs qui relient l'ensemble de la forme musicale. Ainsi, un noyau de sons — si petit soit-il, voire un seul son —, un intervalle, un rythme, un dessin, un simple contour mélodique, à peine ébauché, peuvent donner naissance à tout un matériau thématique fondamental. Cela étant, dans la conception de Bach, le thème est le symbole du tout, il est inventé et articulé nécessairement en fonction du processus compositionnel qu'il déclenche et auquel il est appelé à prêter matière, substantialité, sens et finalité. Par conséquent un thème forgé en fonction du type de forme auquel il doit participer et du caractère du développement envisagé, de la nature polyphonique ou homophonique de la forme musicale.

Le principe de l'invention respecte chez Bach deux exigences capitales : *la possibilité de développer le thème* et *la possibilité du thème d'être reconnaissable*. La première envisage le développement dans le cadre de formes mono- ou polystrophiques, en appliquant les procédés les plus divers, allant jusqu'à recomposer le thème de particules modifiées ou bien à le ramifier en transformant ensuite ses nouvelles hypostases en unités autonomes et, à leus tour, susceptibles de développements. La seconde exigence tient compte de l'aptitude des éléments à être variés à l'intérieur des segments formels du mouvement et du cycle de mouvements, ainsi que de la possibilité de réduire les variantes les plus différentes en apparence à la raison d'être de la matière génératrice. Les *Inventions à deux et trois voix* autant que les préludes et les fugues du *Clavecin bien tempéré* excluent en principe le recours aux procédés de la modalité rhapsodique de développement et de connexion des thèmes sur tout le parcours de la forme musicale, cette modalité étant en premier lieu spécifique de la fantaisie instru-

mentale. Dans ces pièces, le thème se révèle tout linéaire et bien précisé comme tel ; il aspire à se réaliser en lui-même. Le plus souvent, il cherche cet équilibre idéal qui définit en propre l'une ou l'autre des formes de canon, impliquant une répétition invariante à l'infini. C'est de là que découle l'imitation stricte ou libre qui justifie la variété des formes et des procédés contrapuntiques. Le canon à plusieurs voix, avec des entrées à distances et intervalles différents, le canon réalisé par élargissement ou réduction, le canon double, triple et quadruple, toutes ces espèces constituent une véritable assise de la théorie de composition. Bach en édifie les exemples les plus savants et les plus artistiques à la fois. Haydn, Mozart et Beethoven ne manqueront pas, dans leurs persévérantes recherches sur les formes de canon, de se diriger vers cette entité référentielle permettant les matérialisations les plus nuancées. En effet, le thème de canon, pleinement réalisé en soi et clos en tant que forme, comporte à son tour une solution de continuité et le découpage des caractères particuliers, en retenant les fragments les plus spécifiques afin de les développer indépendamment des autres, ou bien en séparant les composantes en éléments de premier-plan et éléments d'arrière-plan dans le but de réaliser la représentation parallèle des valeurs sur des plans distincts. Dans ce sens, les fugues du *Clavecin bien tempéré* sont l'expression du découpage particularisant des tracés concomittants et font preuve d'une technique combinatoire extrêmement riche d'aspects pour autant différenciés que concordants, relevant dans la majorité des cas de thèmes de canon partiels qui se cherchent et, souvent, se trouvent des complètements réels ou virtuels. C'est là un trait de la technique compositionnelle de Bach que celui-ci maintient sans faillir et qui, en renvoyant à la nature du thème de fugue, rend explicite le principe de l'invention de facture bachienne et les possibilités de réalisation concrète sur le plan toujours ascendant de la forme musicale.

Chez Bach, le thème est avant tout un thème de caractère et beaucoup moins un thème caractéristique ; disons même que c'est un thème au caractère bien précisé. Aussi, affirmé, exposé, ce thème implique-t-il sa propre réponse. Le sujet de la fugue peut être un thème clos, rond et clairement délimité — découpé et nanti d'une configuration à ne pas confondre — comme il peut être un thème ouvert, fragmentaire, apte à recevoir progressivement des sous-unités nouvelles. Mais, qu'il soit clos ou ouvert, le thème de caractère doit, dans l'acception de Bach, faire ressortir des motifs contraires, corrélés symétriquement et aptes à se recombiner tout au long des expositions et interludes alternatifs. C'est de là que découle le principe de l'accumulation contrapuntique toujours plus dense du thème et de l'élaboration thématique, de la tissure des voix nécessairement spatialisées et de la facture musicale dans l'intégrité de ses facteurs constitutifs.

Cette tendance à l'accumulation progressive est constante chez Bach. C'est elle qui, d'ailleurs, a été la cause d'un certain isolement temporaire de son œuvre au temps du préclassicisme et du haut-classicisme. En échange, c'est bien la densité de l'écriture — trait absolument propre à Bach — qui s'impose impérieusement au cours des phases successives du classicisme viennois. L'accumulation progressive du développement et de la forme instrumentale — qu'attestent et renforcent notamment la deuxième partie du *Clavecin bien tempéré* et, ensuite, *L'Art de la Fugue* — est comparable à l'idéal beethovénien de l'accompagnement obligé et de la technique de variation multiple, accentuant en essence et dans le temps une continuité effective qui correspond au caractère cohérent d'un art capable d'inspirer des solutions extensibles et particularisables selon l'esprit d'une poétique musicale nouvelle.

Le principe de l'invention et du modelage de conduits et dessins thématiques est le signe d'une tendance, entretenue en permanence, à faire valoir, diversifier et disposer en relations connexes comparatives la substance musicale du thème. L'exemple le plus facile à suivre à même le partition et, à la fois, de la plus haute valeur artistique, est, dans ce sens, la *Passacaille en Ut mineur pour orgue :* un enchaînement de vingt sections à variations se déverse et dans le même temps se poursuit tout au long d'une fugue monumentale, décrivant une accumulation ininterrompue de substances mélodiques colatérales et complémentaires par rapport au thème fondamental qui, à l'intérieur de la fugue, se transforme en *cantus firmus.* Autrement dit Bach entend superposer des structures thématiques, des motifs d'ordre harmonique, rythmique, ornemental ou substantiellement figuratif ou encore des groupes d'événements sonores dont la complexité s'accroît progressivement mais qui ne restent pas moins (et qui le restent toujours) dépendants du noyau rationnel immanent dans le détail comme dans l'entier. La grande majorité des fugues du *Clavecin bien tempéré* sont essentiellement cumulatives, les agglomérations visant la section conclusive au final — soit la strette, soit le point d'orgue, soit enfin les deux ensemble. Les doubles et triples fugues se plient d'autant plus à ce principe de loi qui, par cycles et longues périodes, implique de faire dériver — faire valoir — diversifier — réduire — comparer — sélectionner — regrouper et investir d'une qualité toute neuve la substance thématique, en la renforçant d'une façon variée mais ininterrompue dans un arc unissant les segments de forme musicale depuis les plus grands aux plus menus. Avec un esprit de suite et une force incomparables par rapport à d'autres compositeurs, Bach acentue l'idée de la finalité structurale d'ensemble, la finalité du grand tout. A son tour, la finalité atteinte par Bach dans l'orde purement instrumental et purement musical représentera au cours de l'apogée du classicisme tout autant que dans le classicisme tardif le mesure d'objectivité offerte à la forme monumentale du contrepoint.

Dans les conditions du style baroque, Bach a mis en lumière jusqu'à ses conséquences dernières ce principe de cumulation, conférant aux tendances analogues et aux aspirations de ses prédécesseurs une expression de la plus grande éloquence artistique. Au déploiement temporel continuellement accru, élargi et approfondi, il a fait correspondre une objectivation en conséquence de la forme musicale monumentale, de l'architecture sonore intégralement déterminée. Assurément, la musique acquiert de ce fait une noblesse dépassant tout conflit ou bien une tension antagoniste. Le calme ou le déchirement intérieur de la musique est une question d'ordré subjectif et, comme telle, sujette à l'interprétation, mais à coup sûr le fait d'oposer des contraires longuement soulignés par la variation et l'accumulation des tensions, aussi bien que le fait de résoudre finalement des situations thématiques antagoniques, font partie du système de construction, parfaitement cohérent, de formes et de cycles de formes monumentales et relèvent de cette dramaturgie purement musicale toute propre à Jean Sébastien Bach.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA ASTRA

M U Z I C A Nr. 3 48 p. București — Martie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESTILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I Brădut Covaliu — Concert LXII, 1982

I. P. Informația — c. 1091

Prețul Lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tovarăşului Nicolae Ceauşescu Secretar General al Partidului Comunist Român Preşedintele Republicii Socialiste România

MULT STIMATE ŞI IUBITE TOVARĂŞE NICOLAE CEAUŞESCU,

Reînvestirea Dumneavoastră de către Marea Adunare Naţională în înalta funcţie de preşedinte al Republicii Socialiste România constituie pentru oamenii de muzică din ţara noastră ca şi pentru întregul popor român expresia voinţei unanime a naţiunii române, chezăşia împlinirii celor mai cutezătoare aspiraţii de progres, de bunăstare materială şi spirituală, de dezvoltare liberă, independentă a patriei.

Am participat cu profundă emoţie la înălţătoarele momente care au dat glas recunoştinţei fierbinţi, dragostei şi admiraţiei nemărginite a întregului popor român pentru Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, erou între eroi, patriot înflăcărat şi militant revoluţionar de amplă şi cutezătoare viziune. În omagierea Dumneavoastră ca strălucit conducător de partid şi de stat de către forul suprem al puterii legislative din ţara noastră, noi creatorii, interpreţii, oamenii de ştiinţă muzicală şi educatorii muzicali identificăm propriile noastre sentimente, propriile noastre gînduri cu care înconjurăm pe cel mai iubit fiu al naţiunii române, ctitor de ţară nouă şi prosperă, marele îndrumător al culturii şi artei româneşti contemporane.

Istorica expunere pe care aţi făcut-o cu prilejul reînvestirii Dumneavoastră în funcţia de preşedinte al Republicii este un nou şi magistral document al strategiei elaborate de Dumneavoastră, mult iubite tovarăşe Nicolae Ceausescu, un însufleţitor program de muncă şi luptă pentru partidul şi poporul nostru pe drumul edificării celei mai drepte şi avansate orînduiri sociale pe vatra străbună, orînduirea socialistă şi comunistă. În acest efort eroic de o intensitate şi măreţie care nu-şi află asemănarea în întreaga istorie a poporului român ne considerăm angajaţi şi noi muzicienii. Sîntem cu toţii pătrunşi de sentimentul responsabilităţii politice şi cetăţeneşti, de mîndria de a participa la afirmarea puterii de creativitate a poporului

român în cea mai fertilă epocă a dezvoltării sale, denumită pentru totdeauna de istorie EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

Abnegația nețărmurită, fermitatea, clarviziunea cu care definiți strategia dezvoltării economice și sociale a patriei, lupta prestigioasă pentru rezolvarea problemelor vieții politice internaționale în interesul independenței și libertății popoarelor, al salvgardării păcii pe planeta noastră, al întăririi prieteniei și colaborării între toate popoarele lumii, așa cum ați arătat cu excepțională pregnanță și în expunerea la Marea Adunare Națională, sînt pentru toți cetățenii Republicii noastre, direcții și criterii cu valoare de exemplu, mesajul generos al națiunii române către umanitate, coordonate ale universului inspirației creatoare.

Unind glasul nostru cu al întregii națiuni în fierbintele prinos de dragoste și gratitudine pentru Dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, vă rugăm să primiți din partea noastră, a muzicienilor din România socialistă, cele mai însuflețite urări de sănătate și fericire, multă putere de muncă și viață îndelungată spre a conduce mai departe destinele poporului pe drumul glorios al socialismului și comunismului.

În numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România
PREȘEDINTE
Prof. univ. NICOLAE CĂLINOIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXV NR. 4 (391) APRILIE 1985

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

CULTURA MUZICALĂ ÎN VIAȚA SPIRITUALĂ A TINEREI GENERAȚII

Anul 1985, „ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI" se află sub deviza „PARTICIPARE, DEZVOLTARE, PACE". Inițiativa acestei manifestări aparține țării noastre și președintele Comitetului Consultativ ONU pentru „Anul internațional al tineretului" este tovarășul Nicu Ceaușescu — membru supleant al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, prim secretar al Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, ministru pentru problemele tineretului — ale cărui considerente și recomandări au fost aprobate de reprezentanții celorlalte state.

Tinerii, cu optimismul, cu entuziasmul lor creator, cu nestăpînita lor dorință de viață pot și trebuie să participe direct la așezarea lumii pe baze noi de echitate, demnitate și pace căci ei sînt maturii ce vor deschide mileniul al treilea al civilizației umane. De aceea — așa cum arăta președintele Comitetului Consultativ ONU pentru AIT — tinerii au dreptul și obligația de a participa la reglementarea dreaptă și durabilă, pe calea tratativelor, a tuturor problemelor grave cu care se confruntă omenirea, la făurirea propriului viitor.

Identificarea în cîntecul tineretului român a mesajului de pace și prietenie este o operație ce nu trebuie limitată exclusiv la perimetrul lucrărilor ale căror versuri vehiculează, în mod explicit, ideile respective. O asemenea tratare, posibilă și convingătoare desigur, ar fi totuși tributară față de mesajul, în general de esență umanistă al muzicii („menirea sfîntă a muzicii — spune Enescu — este de a stinge urile și de a uni popoarele într-o caldă înfrățire") față, deci, de ideea pe care o avem de a situa arta sunetelor în rîndul mijloacelor care, în contextul atît de frămîntat al epocii contemporane, pot contribui la ameliorarea climatului internațional, la cultivarea, în rîndurile tineretului a valorilor moral-estetice indispensabile procesului de formare a omului.

„Știința înseamnă putere", spunea Fr. Bacon. Dar, cum remarca Rablais, „știința fără conștiință duce la ruina sufletului". Artele pot și trebuie să înscrie un aport substanțial în acțiunea de umanizare.

Ca artă ce-și pune în valoare mesajul și ideile în formele specifice ale metaforei sonore, forme ale căror sensuri și semnificații au o profundă implicare în structurile cele mai intime ale sensibilității umane, deopotrivă ale creatorului și ale maselor de interpreți și ascultători, muzica are mai mult decît funcția subtil consolatoare pe care o relevau unii dintre înaintași. Ea este un mesaj al omului către umanitate izvorît din interioritatea ființei pentru a se autodefini în real. „Arta exprimă nevoia omului de a se comunica pe sine" — spunea Baudelaire, iar o astfel de comunicare presupune stabilirea unor punți spirituale de mare siguranță, presupune încredere. O încredere deopotrivă în sensul de valoare a mesajului propriu cît și în disponibilitatea afectivă și rațională a omului de pretutindeni de a recepționa mesajul ; act de adîncă sinceritate și generoasă iubire, o iubire în care se reflectă omul și realitatea sa într-un mod ce scapă, de regulă, categoriilor și conceptelor limbajului noțional. Muzica este în măsură să sugereze cu fidelitate și un imens spectru de relevare, „eul nostru absolut" care, spre a-l cita pe filosoful francez Henri Bergson, „este un rîu perpetuu curgînd în pură indeterminare". Această stare existențială, care prin muzică poate fi trăită integral, se constituie prin mișcarea întregului complex de relații și conexiuni prin care se articulează și se cristalizează pro-

cesul devenirii noastre continui. Cînd Beethoven afirma că muzica este „o relevație mai înaltă decît filosofia" el avea desigur în vedere tocmai acest dat de excepție, specific numai muzicii, prin care ni se dezvăluie dimensiunea cosmică a ființei umane. Și acesta este un adevăr indubitabil ; un adevăr ce nu poate fi limitat la relații și simboluri convenționale fără a-i periclita respirația firească. Un rapsod din Nordul Moldovei, cerîndu-i-se să povestească o doină, l-a rugat pe cercetător să-l lase, mai bine, să cînte. „De ce ?" — l-a întrebat cercetătorul. „Pentru că numai așa pot să vă spun tot" — i-a răspuns rapsodul. Este vorba aici, de un principiu esențial căruia deși pare știut de mai toți, deseori uităm să-i acordăm importanța cuvenită. Aici descoperim umanul din muzică prin care ea își temeinicește vocația universală, trăsătură prin care ea se detașează ca limbaj al generațiilor succesive. Există pe lume cca. 2200 de limbi vorbite deci tot atîtea mijloace vii de comunicare între grupuri restrînse sau între mari comunități de locuitori ai planetei. Există, desigur o mare diversitate de posibilități de exprimare a gîndului, ideilor și sentimentelor, o parte dintre acestea avînd și privilegiul de a fi scrise, dar numai *muzica,* artele vizuale și dansul au proprietatea de a se înfățișa ca limbaj comun al tuturor oamenilor, al tuturor popoarelor. Diversificarea istoricește constituită pe teritorii geografice și zone de cultură a limbajului muzicii nu afectează semnificația fundamentală a acestei arte, de pace și bună învoire al cărei efect universal dezvăluie prin construcții sonore de la cele mai simple pînă la cele mai complexe înțelesuri profunde, poartă cu sine o bogată și dramatică încărcătură emoțională.

Să-mi fie permis, așadar, să acord conceptului de *cîntec,* cel puțin într-o viziune metodologică, sensul mai larg al muzicii pentru a conferi ideilor aflate la baza ei, valoarea și semnificația pe care le merită în ansamblul mijloacelor și inițiativelor menite să sublinieze principiile de înaltă responsabilitate ale politicii de pace pe care o promovează partidul și statul nostru, Secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, tineretul român. Numai în acest cadru al strategiei politice a României socialiste arta își poate pune plenar în evidență capacitatea de a se manifesta ca un instrument activ și eficient în efortul de edificare a unei civilizații spirituale dinamice în măsură să afirme și în fața altor popoare vitalitatea creatoare a poporului român, dorința sa de a conviețui în pace și prietenie cu toate popoarele lumii.

„Puterea universală a muzicii — spune Umberto Fuscolo — este dovada evidentă a nevoii de armonie a sufletului". Iar armonia sufletului — adăugăm noi — înseamnă sănătate morală, echilibru, calm, cumpătare, calități atît de necesare lumii contemporane în care dificultățile ivite ca urmare a recrudescenței setei de dominare și de nesocotire a dreptului și demnității popoarelor nu pot fi depășite decît pe calea rațiunii și justiției.

„Valori ale omului" cum le numea Stravinski sau „momente ale umanității" în aprecierea lui Karl Marx, operele de artă nu se pot sustrage timpului în care sînt create. Tot astfel muzica românească, beneficiind de o poziție profesională deosebit de prestigioasă și pe plan mondial, face dovada peremptorie a forței creative a poporului român, exprimă într-o foarte largă paletă de genuri, forme și mijloace, convingerile și aspirațiile sale de cea mai nobilă esență umanistă. Prin bogăția talentelor ilustrate și de ampla mișcare a Festivalului Național „Cîntarea României", prin varietatea și densitatea valorilor ce o compun, ca și prin semnificația profund patriotică a conținutului ei, muzica românească reprezintă o forță inestimabilă de influențare a conștiințelor. Este indubitabil că oamenii pot dobîndi și prin aportul artelor, în speță al muzicii, acea demnitate specifică, cu care să răspundă la „teroarea istoriei" cum ar fi spus Mircea Eliade. O experiență multimilenară demonstrează acest lucru. „Ferice acela pe care / Muzele sfinte îl iubesc / căci curge din gura-i dulce cînt, cînd la vreunul durerea ori frica-i pătrunde în suflet / Mîna pe strune de-și trece cel ce slujește pe muze / Fapte de seamă cîntînd / De vrednici strămbuni săvîrșiți / ori pe nemuritorii ce au în Olimp stăpînire / Grabnic ne uităm durerea atunci / iar ura se stinge" — spunea Hesiod [1].

Vasile DONOSE

★

Documentele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român formulează cu clarviziune și precizie exigențele ce stau în fața școlii românești, a slujitorilor ei, în ceea ce privește procesul complex al formării tinerei generații pentru muncă și viață. Potrivit acestor comandamente este necesar ca tînărul constructor al societății socialiste multilateral dezvoltate să fie un specialist de înaltă calificare, temeinic pregătit profesional, cu o solidă și largă cultură științifică, receptiv la nou, participant activ la crearea și promovarea progresului tehnic. În același timp, el trebuie să aibă un larg orizont de cultură generală, să cunoască și să îndrăgească marile creații ale spiritului uman, să frecventeze cu plăcere și competență literatura, artele plastice, filmul, muzica. Deziderатul ridicării calității vieții în perioada viitorului cincinal și în perspectivă este condiționat direct de calitatea oamenilor pe care familia și școala îi vor da societății de mîine. Noile sarcini ce revin personalului didactic din domeniul muzicii ne obligă la o an-

[1] *Hesiod, Nașterea zeilor, verset 96.*

gajare plenară a tuturor forțelor de care dispunem.

Astfel, pentru cei ce lucrează în învățămîntul general se pune și cu mai mare stringență problema realizării, în ciclul primar și gimnazial, a alfabetizării muzicale și a întemeierii unor baze de educație artistică pentru toți elevii. Cunoscînd faptul că la aceste vîrste fragede se dobîndesc deprinderile și apetența pentru artă ce-i vor îmbogăți pe copii pentru tot parcursul vieții lor spiritual-afective, considerăm că este necesară o pregătire muzicală mai susținută a educatoarelor și învățătorilor, ceea ce presupune sporirea numărului de ore dedicate acestei discipline în planurile de învățămînt ale liceelor pedagogice. Dacă ora săptămînală de muzică existentă în programul claselor gimnaziale, împreună cu activitatea cercurilor conduse de cadre didactice de specialitate asigură o bună pregătire artistică și practicarea organizată a cîntecului coral ca mijloc eficace de educație patriotică a elevilor, inexistența orelor dedicate artei în programul claselor liceale constituie o gravă sărăcire a conținutului procesului instructiv-educativ. Este neapărat necesară introducerea orei de muzică la toate clasele de liceu, astfel încît tineretul nostru școlar să poată beneficia de un instrument valoros de educație umanistă, patriotică și revoluționară, factor important ce contribuie la formarea armonioasă a personalității umane. Prezența profesorului de muzică în licee, poate și trebuie asigurată în viitor, pentru a se putea conferi activităților artistice din toate unitățile școlare nivelul ridicat cerut de creșterea gradului de cultură și civilizație al întregului nostru popor. Exigențele sporite ale grandiosului Festival Național „Cîntarea României", aflat la cea de a V-a ediție, bogăția de talente artistice existente în mijlocul tineretului școlar de pe tot cuprinsul patriei cer tot mai stăruitor o îndrumare calificată din partea specialiștilor.

Într-adevăr, în condițiile unei vieți artistice efervescente și ale unui interes crescînd pentru artă manifestat de masele largi de oameni ai muncii, conservatoarele, liceele de artă, clasele cu program suplimentar de artă din cadrul școlilor generale acționează cu dăruire și competență pentru captarea, cultivarea și propulsarea talentelor muzicale autentice, pentru pregătirea corespunzătoare a formațiilor artistice de amatori în cadrul grandiosului Festival al creației și hărniciei. În același timp cadrele didactice din învățămîntul muzical se află într-o fertilă întrecere stimulatoare, dobîndind noi și importante succese în domeniul performanței artistice realizate cu elevii, succese ce se concretizează, an de an, în tot mai numeroase premii obținute la competiții naționale cum sînt „Lira de aur" de la Suceava și Concursul pe meserii al liceelor de artă ca și la prestigioase concursuri internaționale. Avem un bilanț bogat de rezultate cu care ne prezentăm însuflețiți de justificată mîndrie profesională și cu care ne pregătim să participăm activ la marile spectacole și manifestări ce marchează anul 1985, „Anul Internațional al Tineretului". Dorim să aducem prin vocile tinere ale elevilor și studenților noștri laureați, prin ținuta înaltă a concertelor pe care le vor susține ansamblurile reprezentative ale tinerilor muziceni, mesajul de pace și prietenie între popoare, al vocației constructive a României.

Lavinia COMAN

★

Iată un subiect a cărui importanță îmi impune o anume gravitate și pe care trebuie să-l parcurg în primul rînd prin prisma propriei experiențe — nu numai profesionale ci și de viață.

Ce a însemnat în viața mea contactul cu muzica — nevoia de muzică ?

Și ce a însemnat nevoia de a asculta și — de cele mai multe ori — de a reasculta și a cunoaște muzica ?

Și ce înseamnă acum Muzica pentru mine ?

Și — deci — ce cred că poate însemna ea pentru semenii noștri, oameni ca mine și ca dumneata ?

De la emoția intensă simțită în copilărie la contactul cu muzica, revelația aceea a unui „ce" interior care tinde la fel de intens către „cum"-ul său — pînă la starea de „pește în apă", de situare în muzică precum în aer, atmosfera indispensabilă vieții, iată drumul dragostei pentru Frumos, al cunoașterii de sine, nuanțat de formarea gustului și ghidat — la început instinctiv, pe urmă din ce în ce mai clar — de relația estetic-etic.

Am început iubind muzica cea mai simplă. Mă emoționau chiar simple acorduri succedate pe un pian cît de cît acordat — și ele erau muzică ... Valsurile, șlagărele vremii, cîntece ostășești, muzică din operete — toate conțineau materia aceea misterioasă cu patimi uriașe asupra mea — viața sunetelor ! Magnetul acestei muzici mișca tainic atomii sufletului meu, reașezîndu-i astfel încît deveneam un instrument muzical perfect acordat — da, chiar așa se întîmpla — căpătam senzația și pe urmă conștiința Binelui existent în mine...

... Aici trebuie să explic un alt adevăr al existenței mele : și acum mă emoționează muzici simple sau acorduri pe care în joacă le înlănțuiesc pe pian; muzica ușoară nu este o cenușăreasă pentru mine — și nici „ușoară" nu mi se pare reușita artistică într-un gen în care, preț de puține minute, trebuie să convingi și să emoționezi cît mai mulți (și diferiți) oameni.

Nu sînt snob și recunosc că de multe ori am nevoie nu de idei grave, profunde — nu de sentimente înălțătoare și copleșitoare ci mă simt bine distrîndu-mă superficial, cu o carte de amuzament, cu o muzică agreabilă care nu-și propune să-mi schimbe cursul vieții ci doar (biata de ea) să-mi „gîdile urechile" cît mai plăcut — odihnindu-mă în activ.

Să ne înțelegem — nu e vorba aici de bietele muzici de „tracțiune", slabe de li se văd toate trei coastele (citește acorduri pe o chitară dezacordată) folosite deseori și la cărat mari texte de poezie și care se împăunează slugarnic (ce vrei — ca orice slăbătură) cu noblețea prea repetabilei lor „poveri".

Dar marile victorii ale devenirii mele ca om ce gîndește și trăiește cu un sens, cu un înțeles pe această lume nu a fost și nu puteau fi cucerite în hamacul bucuriilor comode, călduțe ale existenței, oricît ar fi el de plăcut și tentant (și necesar uneori — cum ziceam), ci în bătălii adevărate cu limitele mele — cu lenea, superficialitatea, comoditatea, cu puterea mea de mistificare (mai exact slăbiciunea gîndirii obiective) — deci cu un fel de frîne ale activității de performanță a personalității — explorarea și cunoașterea propriilor zone de mare altitudine.

În acest suport (mi-e teamă să-i spun altfel — nu-i nimic patetic în toate astea) al recordurilior de sine dar nu doar pentru sine, muzica și literatura au fost aripile mele — și mulți oameni extraordinari, apropiați sau îndepărtați — instructorii de zbor.

În fond, mulți am auzit de boala alpinistului sau a zburătorilor — acea chemare a înălțimilor misterioase care, odată atinse, pun stăpînire pe sufletele omenești! Muzica, literatura, teatrul, poezia, pictura, cinematograful pot fi aparatele noastre de înălțare pe cerul cunoașterii de sine, de Bine, de Frumos.

De aceea, dacă mă emoționează sinceritatea curată a unei chitare tinere sau mă bucur de ritmurile și armoniile *beatles*-ilor sau ale corifeilor jazzului sau de verva și inventivitatea unor strașnice romane și filme polițiste mai vechi sau mai noi, bucuria și emoția sacră de a înota în oceanul Bach, de a străbate drumurile ținutului Enescu (uneori foarte întortocheate dar cu atît mai palpitante!) sau de a escalada masivul Brahms sau cea a expediției prin continentele Balzac, Dostoievski, Thomas Mann, Sadoveanu nu pot fi egalate și nici măcar îndeajuns de explicite pentru mine — acestea sînt marile călătorii ale existenței mele, ele sînt evenimente cruciale ale experienței de viață.

Nu cred că drumurile prin lume sînt mai importante — am cunoscut și oameni care, umblînd aproape peste tot pe pămînt nu au știut să vadă dincolo de pitorescul, de exoticul și efemerul amănuntelor.

Desigur, nu ne-am simți prea în largul nostru dacă am locui într-o catedrală cenușie, tăcută, misterioară și rece ca sunetele orgii sale vechi. Dar, dincolo de confortul nostru imediat, lumea fără monumentele măreției Omului — fără „recordurile" ei de altitudine spirituală și-ar pierde într-atît identitatea încît chiar și un record al cunoașterii moderne cum este prezența omului în Cosmos ar fi lipsită poate de adevărata sa semnificație.

Dan GRIGORE
Dezbatere realizată de
Constanța TODEROIU CIOCAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

Între 8—10 februarie la Cluj-Napoca s-a desfășurat cea de a XXII-a ediție a Galei tinerilor concertiști la care au luat parte următorii muzicologi: Daniela Fotea Caraman, Edgar Elian, Ludovic Pinter, Alfred Hoffman.

● Între 20—22 februarie, organizată de Consiliul U.A.S.C.R. și Ministerul Educației și Învățămîntului, a avut loc etapa zonală a celei de a XVI-a ediții a Festivalului Artei și Creației studențești, manifestare integrată Festivalului Național „Cîntarea României", cu participarea următorilor membri ai Uniunii compozitorilor: 20—22 la Iași și 25—28 la București — Zaharia Popescu și C-tin Romaşcanu; 20—22 la Timișoara și 25—27 la Cluj-Napoca — Dan Buciu și George Derieteanu.

● Între 27 februarie—1 martie, la Botoșani s-a desfășurat Festivalul-Concurs de muzică ușoară românească (interpretare) „Mărțișor" ediția a XI-a cu participarea în juriu a compozitorilor Ion Cristinoiu și Horia Moculescu.

A. V.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de muzică ușoară.

Marius Țeicu — *Semne de pace* — versuri: Marin C-tin; *Stai, soare, nu pleca* — versuri: Eugen Rotaru ● Ion Cristinoiu — *Culori* — versuri: Ovidiu Dumitru; *De cîte ori e ziua ta* — versuri: Ro-

xana Popescu ; *Dragostea așa e ea ; Dragostea învinge* — ambele pe versuri de Eugen Rotaru. ● Edmond Deda — *O noapte de vis* — muzical după piesa „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu, texte de Ovidiu Dumitru ● Valențiu Grigorescu — *De ce nu crezi, vino și vezi* (În lumea proverbelor) comedie muzicală pentru copii pe un libret de Cezar Tipa ● Temistocle Popa — *Fulgi de zăpadă cîntă în orchestră* — versuri : Aurel Felea ; *Noi doi* — versuri : Harry Negrin ; *Tu, iubire, unde ești ?* și *Tineretul lumii*, ambele pe versuri de Mircea Block ● Camelia Dăscălescu — *Valsul dragostei* — versuri : Roxana Popescu ; *Întîiul vot* — versuri : Mircea Block ● Paul Urmuzescu — *Vizita* — balet pantomimă după schița cu același nume de I. L. Caragiale ● C-tin Ungureanu — *O familie trăznită* — comedie muzicală pe texte de Ion Dinescu și George Mihalache.

Secția de muzică corală

C-tin Romașcanu — *Vom vota seninul viitor* — versuri : C-tin Cîrjan ● C-tin Arvinte — *Noi tinerii acestei țări purtăm făclia păcii* — versuri : Mircea Block ● Mircea Neagu — *Zi de sărbătoare* — versuri : Ion Grădișteanu ; *Votăm al țării viitor* — versuri : Viorel Gh. Cozma ● Zaharia Popescu — *Ne alegem deputații* — versuri Ion Potopin ● Anton Dogaru — *Spre comuniste împliniri* — versuri : Nicușor Constantinescu ● Alexandru Racu — *Eroii mereu răsar* — versuri : Nicolae Petre Vrînceanu ● Mircea Bădulescu — *Ne pregătim cu țara de ales* — versuri: Nicușor Constantinescu ● Boris Cobasnian — *Moștenire* — versuri : Ștefan Raicu ● Dan Bălan — *Vis de tînăr brigadier* — versuri : Mircea Block.

A. V.

Secția didactică

Iovan Miclea : *Cei mai buni copii*, versuri I. Miclea și *Mugurel de primăvară*, versuri Nicușor Constantinescu. ● Dan Voiculescu : *Țării inima și gîndul*, versuri Ion Serebreanu. ● Dan Bălan : *Omagiu*, versuri Corneliu Vadim Tudor, *Spre comunism înaintăm pe drum de glorii*, versuri Mircea Block, *Vom urma partidul*, versuri Mircea Block, ● Valentin Petculescu : *Cinci cîntece de iarnă pentru pian.* ● Cornel Arion : *Votează părinții noștri*, versuri Nicușor Constantinescu.

S. N.

Secția de critică și muzicologie

Arta Florescu (în dialog cu Iosif Sava) — *Polifoniile unei vieți.*

R. S.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Wilhelm Georg Berger — *Simfonia a XVI-a*, dedicată tricentenarului Bach — (2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., *perc. I :* 3 ptti, gong trgl., *perc., II :* camp. tub., w.-block, tamb, mil., gr cassa, *perc. III :* vibr., sil., trgl., cel., 2 arpe ; corzi).

M. M.

Noutăți editoriale

Partituri

— George Enescu — *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2 în sol major și Cvartetul de coarde în do major.*

Cărți

— * * * *Studii de muzicologie*, vol. XVIII
— Gabriel Reilich — *Pădure spiritual-muzicală de flori și trandafiri*
— Elisabeta Dolinescu — monografia *Mihail Gr. Poslușnicu* .

Noutăți Electrecord

Muzică de cameră

— Recital de vioară *Jenny Abel* — acompaniază Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova", dirijor Horia Andreescu.

Basme

— *„Dănilă Prepeleac" ; „Cocoșelul neascultător" ; „Micul prinț"* (în limba maghiară).

Muzică ușoară

— *Melodii '84*
— *Alexandru Arșinel* — muzică ușoară în limba engleză

Muzică populară

— *Melodii* interpretate de Angelica Stoican Titus Perșe, Ghiță Baciu, Veta Biriș.
— *Interpreți din Moldova, Banat, Mureș-Someș*
— *Taraful din Suatu*

D. I.

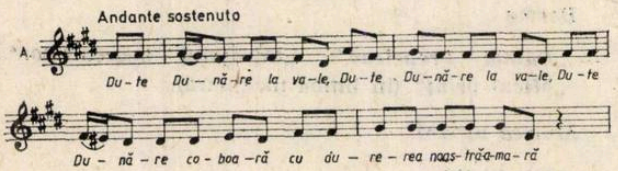
„DREPTUL LA VIAȚĂ" DE TUDOR JARDA

Valentin TIMARU

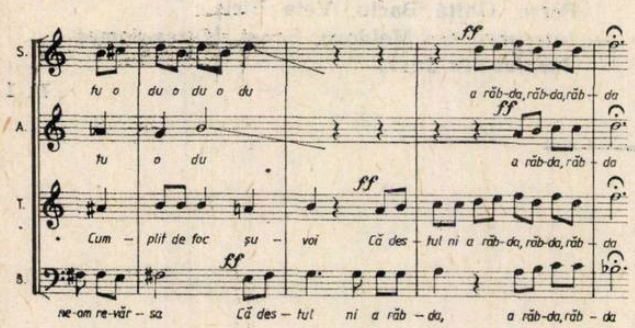
Derulată în convenția a trei acte încadrate de un Prolog și un Epilog, lucrarea este denumită — pe bună dreptate — ca fiind o Alegorie lirică. Subiectul este plasat de către libretistul Daniel Drăgan în anul fierbinte 1933. Pornind de la apăsătoarea mizerie în care sînt obligați să trăiască muncitorii („leafa scade ... prețul crește") ajungînd la acel accident de muncă soldat cu moartea unui muncitor (eveniment care declanșează sentimentul compasiunii pe de-o parte : „ce te legeni bradule" și acela al solidarității muncitorești, pe de altă parte : „oameni, treziți-vă") apoi greva propriu-zisă, intervenția armatei, refuzul tînărului soldat Mihai de a trage în tatăl său grevist, executarea lui Mihai (moment care culminează expresiv cu bocetul mamei : „hai, liu, liu") și masacrul muncitorilor.

Concretul acțiunii dramatice se derulează în cele trei acte ale lucrării. Abstractul de simbol care îmbracă acțiunea concretă în haina alegoriei se naște în Prolog și se consumă în Epilog.

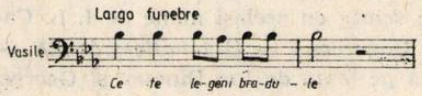
Prologul deschide filonul intonațiilor lirice de tip „parlando rubato", care marchează totodată și unduirea curgerii timpului :



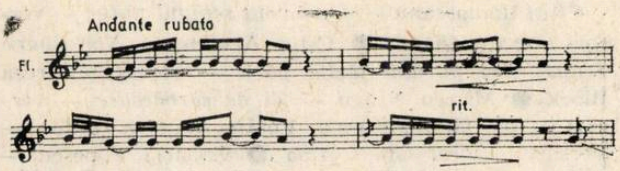
Expus de altistele din cor în simplitatea sa monodică, cîntecul se amplifică prin adăugarea treptată a celorlalte voci, atingînd o primă culminație :



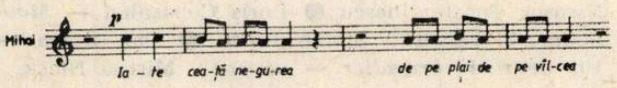
Din filonul liric deschis de Prolog se va naște întreaga expresie lirică a lucrării marcate în momentele „cheie" ale dramaturgiei propriu-zise cu rol de simbol. Sînt de remarcat în acest sens aria lui Vasile din actul I :



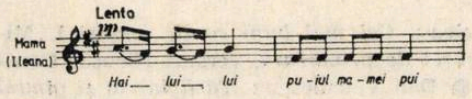
melopeea flautului alto din debutul actului II :



zbuciumul sufletesc al tînărului Mihai obligat sub jurămînt să-și treacă peste propria sa conștiință (mijlocul actului III) :

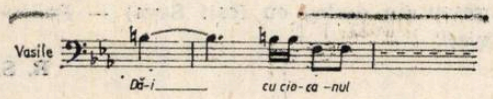


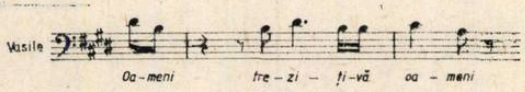
sau bocetul mamei din finalul actului III :



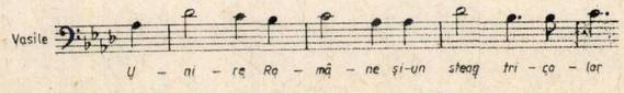
Prologul încheie lucrarea cu apoteoza de imn al unor intonații de tip „giusto-silabic", acest filon imnic născîndu-se treptat din firul derulării dramatice :

Actul I — Atelierele Grivița, tablou de muncă. Din ostinația concretă a muncii se naște pulsația :

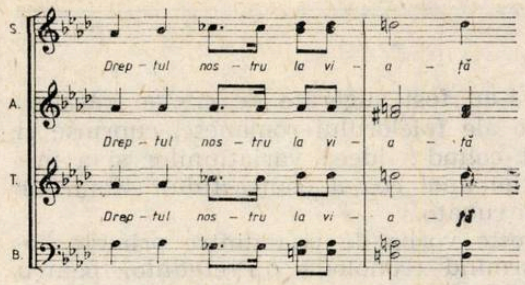




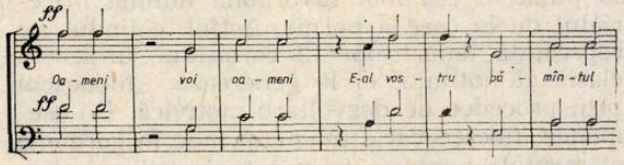
care va primi contur odată cu limpezirea conștiinței de clasă a muncitorimii :



În finalul actului II se conturează :

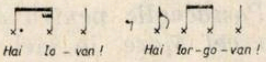


pentru ca în final să culmineze cu :

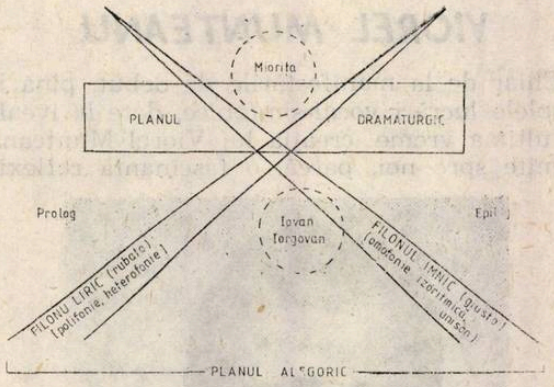


Între aceste două lumi intonaționale se plasează într-o aparentă imponderabilitate o Mioriță („Ciobănaș dela miori" — intonat de cor) și un „Iovan Iorgovan" (intonat de Toma). Cele două balade sînt despărțite de copleșitorul blestem al mamei (un cvasi recitativ melodic de o cutremurătoare forță evocatoare !).

Aceste două filoane de care aminteam mai sus concretizează în fond planul alegoric al lucrării. Scurgerea timpului (parlando rubato) se topește treptat în imponderabilitatea mioritică („Ciobănaș de la miori") pentru ca recitativul melodic al blestemului mamei să deschidă a doua baladă (Iovan Iorgovan) care va deveni suportul ostinat al apoteozei finale :



Planul concret dramaturgic al lucrării își sprijină toate punctele sale nodale pe expresivitatea acumulată din simbolurile planului alegoric. În acest sens nu credem că mai putem vorbi de implicații ale tehnicii leit-motivului ci mai de grabă de conceperea lucrării pe două planuri distincte, planuri care se condiționează reciproc (asemănător tehnicilor polifonice în care personalitatea temei își condiționează fizionomia contrasubiectului său). În sprijinul acestui raționament imaginăm următoarea schemă a lucrării :



Ponderea meșteșugului componistic cade fără echivoc în planul alegoric, motiv pentru care „Dreptul la viață" poartă și denumirea de ALEGORIE LIRICĂ.

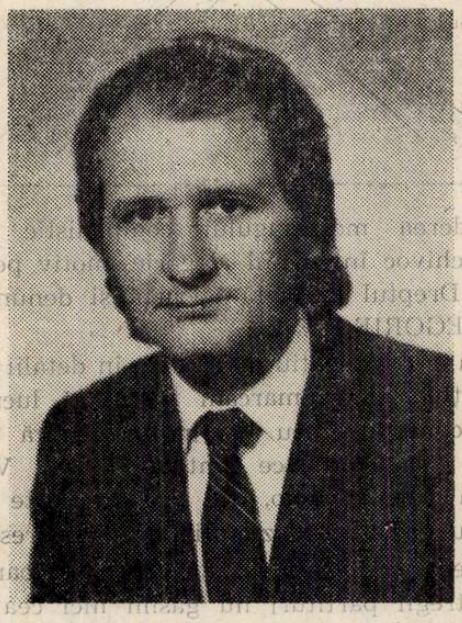
Fără a avea spațiu de a intra în detalii analitice ținem să remarcăm faptul că lucrarea este concepută cu o impresionantă economie de mijloace intonațională. Vocea umană (fie în solo, fie în cor) este tratată cu același nedezmințit simț al firescului cu care ne-a obișnuit Tudor Jarda. Pe parcursul întregii partituri nu găsim nici cea mai nesemnificativă intervenție vocală care să nu se reliefeze printr-o prezență corespunzătoare. Orchestra, folosită cu meșteșug, realizează momente de mare densitate emoțională. Ne gîndim în primul rînd la paginile orchestrale din Prolog, la debutul Actului II sau la simplitatea cu care însoțește bocetul-cîntec de leagăn din Actul III.

O remarcă cu totul specială pentru bunul simț artistic cu care autorul a tratat subiectul prezentei Alegorii (sub paravanul căruia s-ar fi putut scrie desigur „muzici" mult mai ostentative). În acest context Tudor Jarda își conturează forța de expresie a muzicii sale (aceeași din totdeauna) pentru a zugrăvi cum se cuvine dramaticele zile ale Griviței din acel februarie '33.

PORTRET COMPONISTIC

VIOREL MUNTEANU

Chiar de la manifestările de debut, pînă la amplele lucrări vocal-simfonice, date la iveală în ultima vreme, creația lui Viorel Munteanu trimite spre noi, parcă, o fascinantă reflexie



încărcată de culorile pure ale vechii arte și culturi ce s-au plămădit de secole în Țara de Sus, acolo unde compozitorul a văzut pentru prima oară lumina zilei. Reverberații ale gîndirii și simțirii populare laice sau filtrate prin filiera artei bizantine sînt aduse prin creația sa în peisajul vast al spiritualității românești contemporane, în forma lor primară, sub forma unor creații în acest spirit, dar mai cu seamă prin intermediul unor modalități de expresie ce sintetizează și esențializează elementele acestei tradiții, toate exprimate într-un limbaj și o viziune proprii. Aceasta permite integrarea organică, într-o operă unitară, atît a sugestiilor folclorice precum și a celor de origine bizantină și, nu în ultimul rînd, din opera ctitorului școlii moderne românești de compoziție — George Enescu — al cărui spirit fertilizează, în general vorbind, într-un chip fericit și original, gîndirea compozitorului ieșean.

Valoarea muzicii sale a fost atestată și prin distincția supremă care se acordă compozitorilor români — Premiul George Enescu al Academiei R. S. România, pentru poemul „Glasurile Putnei" (1980).

Mă voi opri în cele ce urmează asupra cîtorva din aspectele pe care le suscită lucrările sale.

Ipostazele pentru clarinet și pian (1971) au fost inspirate de un colind cules de Béla Bartók. După cum declara compozitorul ideile dezvoltate i-au fost sugerate de cîteva trăsături esențiale ale folclorului românesc, cuprinse și în acest colind : ideea variațiunilor și a improvizației apoi cea a contrastului ritmurilor giusto și rubato.

Deși este vorba de una dintre primele lucrări, urmînd cronologic *Preludiilor* pentru pian (1970), *Ipostazele* relevă strădania și reușita compozitorului în găsirea unei forme care să pună în cea mai favorabilă lumină materialul de la care a pornit. Astfel, colindul nu reprezintă tema celor 12 variațiuni, în sensul clasic al noțiunii, ci le generează, îndeosebi prin procedee de dezvoltare motivică. De asemenea, fiecare variațiune cuprinde în germene elementele tematice ce vor fi dezvoltate ulterior. De fapt, lucrarea se constituie pe un drum cu sens dublu, de la colind (citat folcloric) la disoluția acestuia și apoi la reconstituirea sa, axa de simetrie fiind reprezentată de variațiunile din zona mediană.

Dacă în *Ipostaze* se apelează la folclor, sub formă de citat, *Sonata pentru vioară și pian* (1974) relevă preocupările compozitorului spre esențializarea acestuia. Lucrarea dezvăluie o lume sonoră în care se face mereu simțită prezența totalului cromatic, el decurgînd însă nu din necesități de organizare de tip serial, ci de la o anumită scară modală specifică folclorului românesc (0, 2, 4, 5, 7), (do, re, mi, fa, sol), a cărei învestire cu funcție de principiu generator epuizează seria celor 12 sunete. Aș remarca faptul că această metodologie este adoptată nu numai în cazul *Sonatei*, ci este extinsă și în *Passacaglia pentru orchestră*, în cantata *Ștefan cel Mare*, în ciclul de lieduri *Poemele lumii*, etc., etc.

Sonata demonstrează o temeinică stăpînire a formelor clasice, ba mai mult, o adevărată virtuozitate în aplicarea acestora, în funcție de necesitățile dramaturgiei muzicale, ceea ce reflectă, de fapt, personalitatea compozitorului, forța sa în potențarea valențelor artistice ale cîntecului popular românesc la dimensiunile gîndirii muzicale universale.

Subliniam, mai sus, preocupările sale legate de esențializarea trăsăturilor artei folclorice. Aceasta nu exclude însă chiar aluzia directă la unele modalități de expresie specifice practicii muzicale folclorice : isoane, heterofonii, formule tipice acompaniamentului de țambal sau violonisticii populare, etc. Unitatea sonatei este realizată nu numai pe baza materialului sonor, ci și printr-o originală arcuire a formei, temele diferitelor părți fiind astfel elaborate încît să fie posibilă interferența lor ba mai mult, tratarea lor simultană — conform tehnicilor de dezvoltare armonice și polifonice, — să coincidă cu punctele de maximă tensiune ale lucrării.

Cvartetul de coarde (1975) afirmă o altă trăsătură a creației lui Viorel Munteanu, aceea a organizării riguroase a parametrilor sunetului după modele matematice. Găsim aici elemente de tehnică serial-modală, în care rigoarea științifică determină scările modale, cît și raporturile de durată. De menționat că modelele matematice, la care se apelează, nu sînt alese în mod arbitrar, ci reprezintă esențializări ale unor structurări de tip folcloric.

Valorile ritmice din introducere, de pildă, sînt organizate după modelul unei progresii aritmetice cu rația 2 (5, 7, 9, 11), uzîndu-se toate permutările posibile ale elementelor progresiei, iar structura modală a ideii a II-a, un alt exemplu, din multitudinea situațiilor de dezvoltare a materialului, este constituită pe baza unei simetrii, care generează totalul cromatic : relația de intervale { 11, 3, 11, 3, 1 } { 1, 3, 11, 3, 11 }, iar seria ritmică este conformă cu o secvență din șirul numerelor naturale { 1, 2, 3, 4, 5} { 5, 4, 3, 2, 1,} .

Preferința compozitorului pentru o organizare de tipul celei semnalate în referirile asupra *Cvartetului de coarde* se poate constata și în poemele pentru orchestră *Rezonanțe I* (1976), de astă dată însă, ea găsindu-și interferențe cu principiile esteticii enesciene. Viorel Munteanu se înscrie astfel, în marea pleiadă a compozitorilor români care confirmă, prin creația lor — străbătută adesea de reverberația operei Orfeului moldav, — larga deschidere a gîndirii enesciene, viabilitatea sintezei dintre valorile artei populare și cele ale tradiției muzicii universale. Cele afirmate sînt dovedite de filiația unor intonații ce trimit direct la ultimul opus enescian — *Simfonia de cameră*. De altfel, autorul a și dedicat poemul pentru orchestră *Rezonanțe I*, memoriei lui George Enescu. Individualitatea dramaturgiei muzicale este susținută de o bogată paletă coloristic-timbrală. Judicioasa repartiție a instrumentelor în evidențierea planurilor sonore, crearea unei expresii convingătoare, inspirata utilizare a instrumentelor de culoare și de percuție, dovedesc simțul deosebit al lui Viorel Munteanu în mînuirea orchestrei, predilecția sa pentru plăsmuirea unor lumi sonore de o indiscutabilă originalitate, de o seducătoare fascinație.

Atras de gîndirea polifonică, preocupat de remodelarea arhitecturilor muzicale clasice într-o viziune contemporană, Viorel Munteanu a compus *Passacaglia* pentru orchestă în dorința valorificării unor noi valențe ale acestei forme ce-și demonstrează încă și astăzi virtutile expresive.

Passacaglia (1979) are la bază o temă gravă de șase măsuri, dezvoltată prin tehnica variațiunilor. Ultimele două măsuri ale temei (codeta) sînt concepute de fiecare dată ca niște expuneri libere, prin care se anticipă structurile ce vor fi dezvoltate în secțiunile următoare. În primul șir de variațiuni sînt folosite, cum e și firesc, tehnicile de segmentare a temei și de dezvoltare motivică, imitații, canoane, inversări, dezvoltări simetrice, etc. Acest grup de variațiuni realizează, totodată, o accelerare gradată a tempo-urilor și o creștere a dinamicii sonore. Secțiunea a II-a — cu o desfășurare camerală și sonorități în care sînt utilizate instrumentele de culoare (cornul englez, clarinetul în Mi b, clarinetul bas, xilofonul, vibrafonul, harpa, etc.), este constituită dintr-un șir de variațiuni libere prin care se materializează îndepărtarea treptată de conturul inițial al temei. Secțiunea a III-a, ce aduce noi contraste timbrale și ritmice, este o Fugă, subiectul reprezentînd o nouă organizare ritmică și intervalică a materialului inițial. Culminația și stretto-urile pregătesc coralul din finalul lucrării, în care tema passacagliei răsună în toată gravitatea și măreția ei.

Impresionat de opera domnitorului Ștefan cel Mare, de legendele și baladele care se pot auzi și astăzi prin Țara de Sus — locul copilăriei compozitorului — impresionat de cîntecele în care a trecut Ștefan, încă din timpul vieții, Viorel Munteanu a căutat să dea glas acestor gînduri și sentimente în două lucrări ce reprezintă expresia sinceră și directă a trăirilor sale : *Glasurile Putnei* și *Ștefan cel Mare*. „Ideea unității de nezdruncinat dintre popor și conducătorul său, idee pe care am întîlnit-o și în volumul poetului Ion Chiriac „*Nopți cu Ștefan cel Mare*", a declanșat, de fapt, la modul concret, nașterea acestui poem-cantată" — declara compozitorul cu prilejul primei audiții.

Transpunerea imaginilor poetice în planul artei sunetelor i-a sugerat utilizarea unui aparat vocal-orchestral în care vocilor li se încredințează o scriitură ce amintește de tradițiile stilului coral românesc. Întîlnim aici un aparat vocal ce reunește soliști (soprană și tenor), cor de copii și corul mixt (este utilizată și formula cor de femei, cor bărbătesc) ; corul de copii este folosit în mod special, cu funcție timbrală, din necesități determinate de imaginile poetice. Scriitura corală este diversificată — de la cea monodică la cea polifonică și armonică, de la melodica polifonizată la cea heterofonică. Orchestra are un important rol în conturarea imaginilor muzicale, contopindu-se pe alocuri cu vocile, subliniind, dialogînd sau comentînd diferitele momente ale lucrării. Materialul sonor al cantatei reprezintă sinteza unor motive extrase din colinde și bocete bucovinene, precum și a unor intonații bizantine specifice Școlii de la Putna, din vremea lui Ștefan cel Mare. Referindu-mă la *Rezonanțele pentru orchestră*, remarcam rafinamentul culorilor orchestrale la Viorel Munteanu. Aici el înseamnă sublinierea frumusețiilor fruste ale intonațiilor arhaice, utilizarea măiestrită a unor instrumente a căror sonoritate este, prin excelență, evocatoare (corn, corn englez, toacă, clopote).

Schema formei este următoarea :

Introducere

A	B	A'
orchestrală	a_1, a_2, a_1 b_1, b_2	bocet + final

Poemul *Glasurile Putnei* (1980), reprezintă, cu certitudine, încă o dovadă că V. Munteanu urcă prin fiecare lucrare, noi trepte ale măiestriei artistice, această creație impunîndu-se printr-o impresionantă și, în același timp, pilduitoare simplitate a mijloacelor de expresie. Cîteva monodii din creația compozitorilor putneni — Eustatie și Dometian Vlahul (secolele XV, XVI), o toacă, un clopot, toate, sugerate doar cu posibilitățile orchestrei de coarde, și doar în final, și prin intermediul cîtorva voci bărbătești, reușesc să aducă în planul senzațiilor auditive acele forme și culori pe care, cu toții, le-am văzut zugrăvite pe pereții lăcașului în care a ființat vechea școală muzicală românească pe care, de fapt, această lucrare o omagiază.

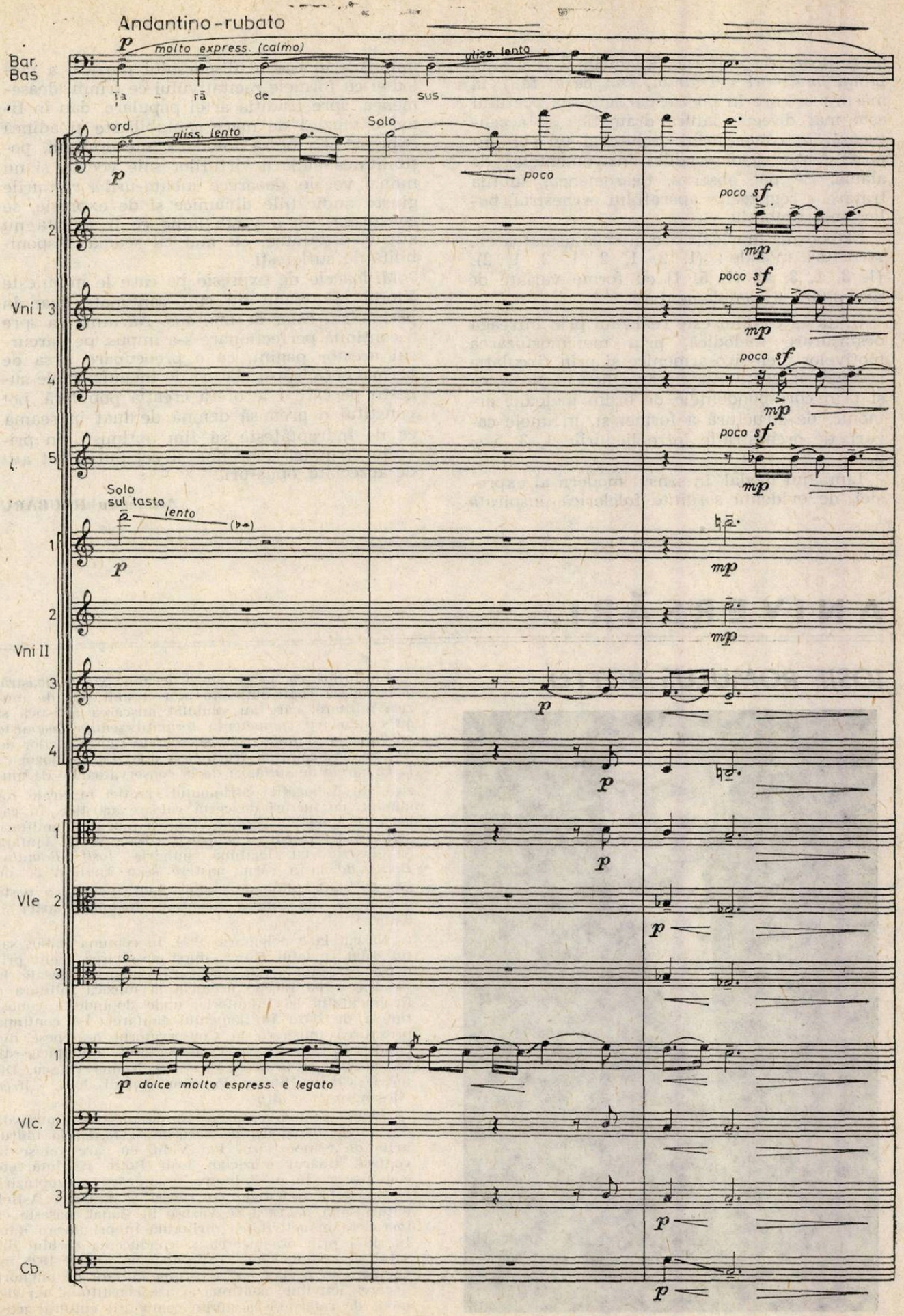
Structurată în trei secțiuni — ușor contrastante, prin orchestrație și fluctuații de tempo, desfășurarea lucrării alătură monodiei cîteva sonorități statice, extrase tot din structurile monodice (toacă, clopot) care, prin circulația lor, întregesc atmosfera secțiunilor în ansamblul lor. Urmărind redarea unui fond monodic ce impresionează, mai ales, prin simplitatea, claritatea sau puritatea sa și încercînd mai mult păstrarea spiritului acestei muzici decît litera ei, limbajul lucrării pune accente pe structurile diatonice, pe mobilitatea anumitor sunete din modurile folosite, pe isoanele simple, duble și pe desfășurări heterofonice, pe antifonii și „armonii primare", (armonie și polifonie primare) mijloace preluate din această artă prin excelență monodică. S-a impus, în acest sens, marea economie în folosirea sunetelor, segmentarea de acorduri plăcate în orchestră, divizarea desfășurării filonului monodic după tradițiile muzicii bizantine, diferențiată în diferite registre instrumentale, în textura orchestrației precum și în intervenția vocilor de la sfîrșit, ceea ce dovedește, de fapt, originea vocală a acestei muzici. Finalul impune cîntarea antifonică, specifică muzicii bizantine (vezi ex.).

Ca și *Rezonanțe I*, *Rezonanțe II* (1983) este o creație-omagiu, închinată, de această dată, aceluia ce ne-a lăsat drept moștenire *Tricolorul* — Imnul național, *E scris pe tricolor unire*, *Balada* și alte cîntece nemuritoare păstrate în conștiința neamului. Unică în contextul creației sale, atît ca etos, cît și ca structură a formației (cor mixt și șase instrumente — flaut, corn, clopote, toacă, tobă mare și harpă), lucrarea este inspirată de versurile poetului Vasile Filip. Transfigurînd cîteva intonații din foarte cunoscuta Baladă a lui Ciprian Porumbescu, *Rezonanțe II* valorifică alte valențe ale sintezelor modale realizate în creațiile anterioare. Merită a fi evidențiată aici iscusința cu care compozitorul reușește să mînuiască, cu maximă eficiență, mijloace de expresie de o mare simplitate, originalitatea combinațiilor timbrale, deasemenea, tratarea diferențiată și nuanțată a grupului de instrumente în relația sa cu vocile, acestuia revenindu-i, cînd rolul principal, în interludii, cînd acela de comentator detașat sau implicat direct cu toate posibilitățile expresive, în procesul dialecticii muzicale.

Prezentînd creația vocal-simfonică a lui Viorel Munteanu, constatam o anumită afinitate cu poezia, cu literatura, permanenta căutare a corespondențelor dintre sunet și verb. Aceasta nu este însă singura motivație a prezenței corului în opus-urile sale, cea de a doua izvorînd, cum e și firesc, din însăși pasiunea sa pentru expresivitatea artei vocale. De aceea, într-o viziune de ansamblu, nu trebuie eludate tocmai lucrările aparținînd genului coral, în toată diversitatea sa : de la prelucrarea în stil modal, cum ar fi *Cînd eram în vremea mea* ... — vechi cîntec bucovinean sau acea mioriță *Intorcu-se-ntorc*, la creația în spirit popular — realizată cu atîta măiestrie încît se poate ușor confunda cu cea originară, precum *Vis de țară* — cîntec de o largă circulație, sau la madrigalele în care preocuparea inovatoare este manifestă — *De din vale de Rovine* (Mihai Eminescu), *De rerum naturae* (Lucian Blaga), etc.

Ciclul de lieduri *Poemele luminii* pe versuri de Lucian Blaga (1982) a apărut cît se poate de firesc în contextul creației lui Viorel Munteanu, dacă avem în vedere că autorul și-a făcut o profesiune de credință din valorificatea tezaurului cultural românesc. Apelarea la poezia aceluia care a trasat, ca nimeni altul, coordonatele definitorii ale matricii spirituale românești, nu poate fi deci decît o confirmare a celor afirmate, iar faptul că autorul s-a apropiat de cinci dintre poeziile *Poemele luminii (Dorul, Vei plînge mult ori vei zîmbi, Liniște, Din părul tău, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*, în care este cuprinsă tema poetico-filozofică ce va deveni nucleul de permanență al întregii opere a lui Lucian Blaga, se datorează, în mod indiscutabil, lăudabilei sale năzuințe de a se exprima în forme și modalități de maximă esențializare, forme pe care versurile lui Lucian Blaga le reclamă cu osebire. Autorul și-a conceput lucrarea astfel încît fiecare dintre cele cinci lieduri să se poată constitui într-o piesă independentă (și aici se cuvine a fi relevată în mod deosebit tratarea coloristic-timbrală a fiecăruia) dar ele își află adevărata existență în cadrul ciclului, așa cum, de altfel, însăși rațiunea poetică o reclamă.

Ca atmosferă generală liedurile 1, 3 și 5 *(Dorul, Liniște, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*, sînt dominate de sentimentul liniștii generate de adînca meditație asupra sensurilor existenței. Se face uz de un minim număr


Andantino - rubato
Bar.
Bas
molto express. (calmo)
gliss. lento
Ia - rā de sus
Vni I
Solo
ord.
gliss. lento
poco
poco sf
mp
Solo
sul tasto
lento
Vni II
Vle
Vlc.
Cb.
dolce molto espress. e legato

de mijloace de expresie. Liedurile 2 și 4 *(Vei plînge mult ori vei zîmbi, Din părul tău)*, în măsura în care în poezie participarea poetului este mai directă, latura dramatică se accentuează, în comentariul orchestral un rol important revenind partidei instrumentelor de alamă. Se pot observa, deasemenea, subtila tratare a registrelor aparatului orchestral, policromia timbrală.

Elaborarea muzicală are la bază următoarele structuri modale : (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2), (1, 3, 1, 3, 1), (1, 5, 1) cu forme variate de dezvoltare și complementare.

Unitatea ciclului este realizată prin întreaga desfășurare melodică, prin metamorfozarea motivelor melodico-armonice și prin circulația acestora în secțiunile fiecărui lied în parte, ca și prin corespondențele de ordin melodic, armonic, de structură a formei și, în unele cazuri, de orchestrație între liedurile 1, 3, 5 și 2, 4.

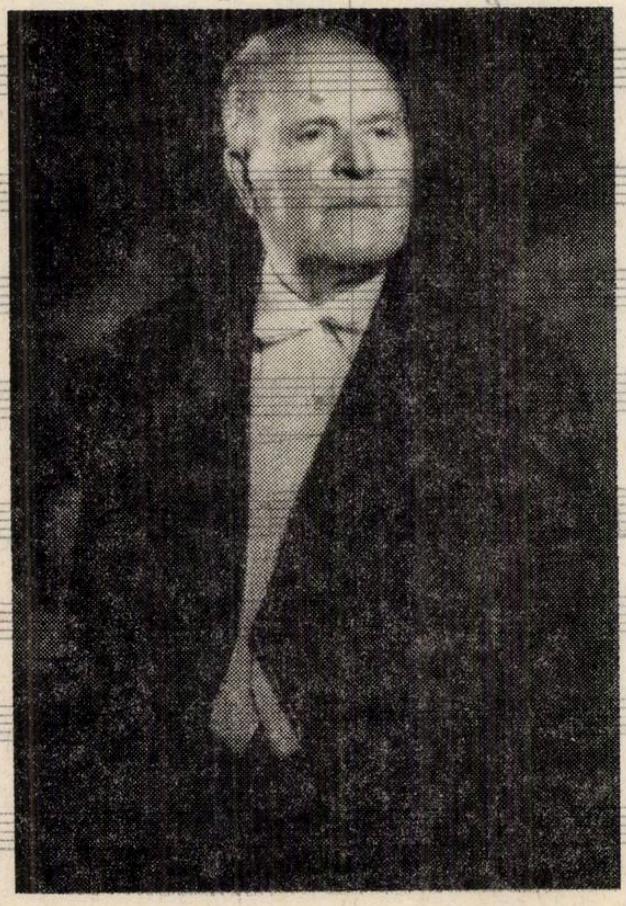
Limbajul modal, în sensul modern al expresiei, de evidentă sorginte folclorică, inspirată îmbinare în cadrul discursului muzical a melodiei cu formele recitativului ce trimit, deasemenea, spre tradiția artei populare, dau în final o muzică de mare cantabilitate și adîncă expresie. Ea oferă totodată interpretului, posibilitatea etalării virtuților sale vocale, și nu numai vocale, deoarece rubato-urile, ritmurile giusto, indicațiile dinamice și de expresie, se constituie într-o vastă lume ce îi solicită nu atît virtuozitatea, cît mai cu seamă, disponibilitățile sufletești.

Mijloacele de expresie pe care le mînuiește Viorel Munteanu nu sînt cantonate doar în perimetrul celor de mai sus. Năzuința sa spre o continuă perfecționare s-a impus, pe parcursul acestor pagini, ca o preocupare a sa de permanență, care, alături de inepuizabilele sugestii pe care i le oferă creația populară, pot constitui o premisă demnă de luat în seamă, ce ne îndreptățește să fim optimiști, în privința apariției unor noi, și cel puțin, tot atît de apreciate, opus-uri.

Alexandru HRUBARU

ANIVERSĂRI

IOSIF ROMULUS BOTTO



La înflorirea vieții muzicale din patria noastră, o frumoasă contribuție au adus-o unii șefi de muzică militară, care au stimulat mișcarea artistică și au condus cu competență formații semiprofesioniste cu caracter simfonic, predecesoarele filarmonicilor de azi, au desfășurat o fructuoasă activitate pedagogică la catedrele de suflători de la conservatoarele de muzică, au îmbogățit patrimoniul creației muzicale românești cu lucrări de certă valoare artistică. În galeria de onoare a acestor vrednici muzicieni militari, slujitori entuziaști ai muzicii corale și de fanfară se înscrie cu legitimă mîndrie *Iosif Romulus Botto*, de la a cărui naștere s-au împlinit 80 de ani de viață, plină de elanuri îndrăznețe și a peste 60 de ani de muncă neobosită închinată artei și datoriei.

Născut la 2 noiembrie 1904, în comuna Batăr, satul Tăut, județul Bihor, după absolvirea școlii primare în satul natal, urmează cursurile liceale la Oradea și își începe ucenicia la muzica militară a Regimentului 86 Infanterie, unde dobîndește cunoștințele de bază în domeniul fanfarei. Își continuă pregătirea muzicală la Conservatorul orășenesc din Oradea și ulterior la Conservatorul din București, ca discipol al profesorilor : Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin, Ștefan Popescu, Mihail Jora, Alfred Alesandrescu și alții.

Impresionat și entuziasmat de mișcarea muzicală din satele bănățene, de corurile și fanfarele îndrumate de compozitorul Ion Vidu, cu care venise în contact, tînărul muzician Iosif Botto își întărește convingerea în posibilitatea organizării și înființării și a satelor bihorene cu coruri și fanfare. Astfel, entuziasmat de ceea ce văzuse în Banat, pășește cu încredere în activitatea dirijorală în primăvara anului 1924 prin organizarea și conducerea corului din satul său natal Tăut, iar în toamna anului 1925 înființează în același sat și prima fanfară de amatori, a cărei activitate continuă și azi, constituind un element de referință la multe competiții cultural-artis-

tice, în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României".

În șiragul anilor, Iosif Botto s-a dovedit a fi nu numai un muzician pasionat, ci și un entuziast animator al vieții cultural-artistice din străvechea Țară a Crișurilor. De numele său se leagă, înființarea, reorganizarea și conducerea a peste 50 de formații: coruri, fanfare (militare, muncitorești, sătești și școlare), două orchestre simfonice și două conservatoare orășenești la Arad și Oradea.

În 1932 organizează și conduce fanfara militară a Centrului de instrucție nr. 12 Oradea-Cetate, cu care susține numeroase concerte populare în satele și tîrgurile bihorene.

În perioada 1936—1947 îndeplinește funcția de șef al muzicii militare a Regimentului 93 Infanterie din Arad, obținînd succesiv gradele ofițerești de la sublocotenent la căpitan, unde paralel cu sarcinile de serviciu desfășoară o vie și consecventă activitate ca profesor, dirijor și conducător de instituții artistice, aducînd o contribuție însemnată la înflorirea vieții muzicale a orașului de pe malul Mureșului.

În această perioadă, sub bagheta lui s-au reunit talente, s-au născut spectacole și s-au promovat valori artistice, înzestrînd viața muzicală a Aradului, alături de muzica militară, cu veritabile instrumente de propagare a muzicii, din care amintim: corul conservatorului orășenesc, corul C.F.R., corul Primăriei, corul și orchestra Filarmonicii, orchestra liceului „Moise Nicoară", fanfara căminului de ucenici ș.a.

Cu aceste forțe artistice, bine instruite, a susținut numeroase concerte în sala Teatrului Comunal, la Palatul cultural, în centrele mai mari din județ, precum și în orașele învecinate Timișoara și Oradea.

De asemenea se cuvine să subliniem concertele de mare răsunet și popularitate, mult gustate și apreciate de publicul larg, pe care le prezenta cu muzica militară în sezonul estival de patru ori pe săptămînă, pe faleza Mureșului.

Tot în perioada activității sale la Arad a reorganizat și condus cu aleasă competență Conservatorul orășenesc. Prin activitatea sa plină de roade, prinsă în angrenajul vieții artistice arădene, recunoscută și apreciată de organele în drept, și-a creat o „excepțională reputație artistică în orașul de pe Mureș, atît ca dirijor, compozitor, cît și ca organizator".

* * *

Mînat de dorința de a-și continua opera începută în primăvara anului 1924: împînzirea satelor bihorene cu coruri și fanfare, visul său de totdeauna, Iosif Botto începe din anul 1947 o nouă activitate în Oradea, orașul de reședință al Bihorului său drag.

Mereu însetat de a cunoaște, de a realiza, rămîne permanent un căutător de frumos, de sensibilitate, de ideal. Astfel, prin muncă conșeșventă, perseverență și efort continuu pentru depășirea tuturor greutăților, trece la o activitate intensă, reorganizînd Conservatorul orășenesc, pentru al cărui local a obținut una din cele mai frumoase clădiri din Oradea, i-a asigurat baza materială necesară procesului de învățămînt, a mărit numărul de clase pe discipline și la familia instrumentelor de suflat.

Pune bazele corului bărbătesc „Cîntarea Bihorului", contribuie la reorganizarea, instruirea și dirijarea a numeroase formații corale: Sindicat-Învățămînt, C.F.R.-P.T.T.R. Oradea, Cooperativa „Cootex", Casa armatei, Banca de stat, Inspectoratul Ministerului de Interne, Solidaritatea, Înfrățirea, și a corurilor sătești din Tăut, Tinca, Batăr, Buteni ș.a.

De asemenea a organizat și condus mai multe formații de fanfare precum: Fanfara C.A.P. Batăr (laureată a Festivalului Național „Cîntarea României"), Fanfara din Tăut, Fanfara liceului din Beiuș, fanfara Casei de cultură a municipiului Oradea. Totodată în perioada 1947—1974 a activat ca profesor de teorie-solfegii, dirijat coral și instrumente de suflat la Școala populară de artă din Oradea, dînd multor generații de elevi nu numai cheia cu care au pătruns în lumea armoniilor fonice, ci și dragostea și atașamentul pentru muzică.

Prestigioasei sale activități pe tărîmul artei muzicale, ca profesor, dirijor și animator entuziast al mișcării artistice de amatori, Iosif Botto îi adaugă și o prețioasă zestre de creații proprii, multe dintre acestea publicate prin grija forurilor culturale centrale și locale și intrate în repertoriul curent a numeroase formații.

Din creația sa sublinem: a) cîntecele pentru cor bărbătesc: *Trăiască România, Popor suveran, Steagul țării, Sînt român, Pămînt străbun, Nu vrem război, Bătrînul sat, În pădurea dorului, În liniștea serii, Fluturaș ușor, Ochi căprui, Legea legilor* ș.a., melodii care, simplu, firesc, convingător, dau glas sentimentelor de fierbinte dragoste de patrie, de admirație a frumuseților naturii, de dor, de dragoste etc. b) Marșurile pentru fanfară: *Oastea țării, Virtuți străbune, Marșul armelor, Floricele din Bihor, Parada* ș.a., lucrări ce conțin linii melodice antrenante, robuste, bine armonizate și orchestrate, cu figurații inventive și iz românesc, cu prelucrări de jocuri populare pentru fanfară din zona folclorică bihoreană, serenade ș.a.

Prin creația sa, așa cum sublinia într-un interviu, Iosif Botto s-a străduit să contribuie la îmbogățirea patrimoniului muzical național, valorificînd o parte din frumusețile nepieritoare ale tezaurului folcloric din Bihor.

* * *

Pentru prestigioasa activitate și dragoste cu care și-a pus talentul și cunoștințele în slujba muzicii românești, i-au fost acordate din partea organelor de partid și de stat numeroase scrisori de mulțumiri și felicitări, diplome și distincții (Diploma de onoare a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Diploma Comitetului de Cultură și Educație Socialistă Bihor, Ordinul „Meritul cultural" ș.a.) prin care se subliniază și elogiază contribuția sa la afirmarea muzicii corale și de fanfară, neobosita activitate pentru difuzarea muzicii în rîndul maselor, a educării estetice a publicului larg.

Destoinic și inimos, iubitor de viață, răspînditor de optimism și tinerețe, spirit generos și voluntar, Iosif Botto a rămas același consecvent militant plin de energie pentru programul și înflorirea muzicii românești.

Cu energie tinerească, la frumoasa vîrstă de 80 de ani, pregătește și conduce și azi două colective artistice de frunte: *Corul bărbătesc „Cîntarea Bihorului"*, formație de prestigiu, laureată, participantă la numeroase acțiuni cultural-artistice, la concerte și festivaluri organizate pe plan local și republican, cu un repertoriu bogat, de mare întindere și cu reale valențe educativ-formative și *Fanfara Casei de cultură a municipiului Oradea*, formație distinsă cu Premiul I și titlul de laureat în Festivalul Național „Cîntarea României".

De asemenea, ore-n șir la masa de lucru, aplecat asupra unei partituri, finisează un pasaj dintr-o piesă muzicală și așterne pe hîrtia cu portative noi lucrări muzicale, noi „Floricele din Bihor".

La aniversarea zilei sale de naștere, slujitorii muzicii de fanfară salută în persoana profesorului, dirijorului și compozitorului *Iosif Romulus Botto*, o personalitate care constituie forța activă, de elită, a muzicii românești de fanfară și al cărui nume înscrie o pagină frumoasă în istoria muzicilor noastre militare.

Ion BADEA

JEAN-PHILIPPE RAMEAU UN „EUCLID-ORFEU"

Theodor GRIGORIU

În anul 1983, cînd s-a sărbătorit tricentenarul marelui compozitor francez Jean-Philippe Rameau, am așteptat ca muzicologia noastră să-i dedice cîteva gînduri, avînd rostul să ne apropie cu încă un pas de această figură strălucită a artei sunetelor. Cum ele n-au venit, ne-am mulțumit cu prezența la Bucu-

rești a unei pianiste de excepție, Thérèse Dussaut, care ne-a oferit un recital Rameau la Ateneu, comentînd ea însăși, judicios și cu multă finețe, piesele ce a interpretat. Voi reveni la sfîrșitul rîndurilor de față asupra contribuției lui Thérèse Dussaut în cunoașterea muzicii lui Rameau, cîntînd-o peste tot în lume (și nu numai în acel an aniversativ), îngrijind cu multă competență și publicînd la Paris, în editura *Gerard Billaudot*, o colecție de transcripții ce o onorează și onorează noua generație de pianiști francezi, ce au aprofundat maniera (stilul) în care trebuie interpretat marele clasic francez. Aș fi apoi nedrept dacă n-aș aminti că în concertul Thérèsei Dussaut muzicologul Dr. Vasile Tomescu a ținut un frumos cuvînt de deschidere, ce poate fi considerat ca un semn (izolat) de atenție față de o aniversare ce se afla și în programul U.N.E.S.C.O.

La 302 ani, mă încumet a aduna cîteva rînduri despre Jean-Philippe Rameau, impresionat desigur și de strădaniile lui Thérèse Dussaut, de care mă leagă o lungă prietenie ; dăruindu-mi colecția sa de transcripții și vorbindu-mi cu atîta însuflețire de muzica lui, m-a determinat să-l ascult mai atent și să-l parcurg cu ochiul sau la pian, atunci cînd nu aveam la dispoziție discuri. Am subliniat cifra 302, pentru că după trei secole — dacă un autor a trăit atît — primele numere ce li se adaugă sînt un simbol al eternității : înfricoșătoare, fără îndoială, dar și dătătoare de speranțe că omenirea își păstrează cu orgoliu valorile.

A spune că îl cunoști pe Rameau pare prezumțios ; în genere, poți cunoaște bine piesele pentru clavecin, care se cîntă și la pian, originalele sau transcripțiile *Pieselor concertante* (Pièces en concert), ce sînt de fapt trio-uri pentru clavecin, flaut, vioară sau *viola da gamba* și mult mai puțin lucrările dedicate scenei, domeniu în care a dat măsura geniului său.

E interesant de observat că muzicologia franceză, foarte activă cînd e vorba de a exalta valorile ei naționale, știe prea bine că în afară de cîteva piese celebre, ca *Le Tambourin, La Poule, Gavotte, Gigue en rondeau* ș.a., operele și baletele sale nu sînt prea cunoscute și apelează la creditul prestigiului ei pentru a afirma geniul lui Rameau, faptul că el este cel mai mare compozitor francez, precum și unul din cei mai mari muzicieni din cîți au existat. Începînd cu Saint-Saëns, care a pus în lumină opera sa integrală și continuînd cu Debussy și Ravel, admiratori fideli și plini de zel, muzica lui justifică astăzi aprecierile cele mai înalte, chiar dacă între noi și ea se interpun unele librete sau subiecte al căror ecou nu-l mai găsim în epoca noastră. Creația lui Rameau e puternică și, în cadrele unor aspecte clasice, e profund originală și plină de surprize. Dar să ne întoarcem o clipă la cel care a făurit-o, căutînd să înțelegem, din interior, drumul său creator.

E cunoscută o gravură de epocă, ușor comică, reprezentînd pe Rameau și Voltaire față în față, puțin înclinați, salutîndu-se reciproc ; par una și aceeași figură reflectată într-o oglindă, atît de mult se aseamănă între ei. Unii istoriografi regretă că Rameau n-a avut șansa lui Lully de a colabora cu Racine sau cu Quinault, dar cel de care ne ocupăm mi se pare a fi mai apropiat ca spirit de Voltaire — chiar dacă n-au colaborat prea mult — parcă și chipurile lor aparțin unei epoci de tranziție, anunțînd Revoluția din 1789, ce va schimba radical optica despre lume și artă.

Omul Rameau a fost se pare rebarbativ, înalt și foarte slab, cu trăsături mari, fantomatic ca alură, dar cu ochi strălucitori ; cînd cineva dorea să-l descrie spunea : lung, uscat, dur *(long, sec, dur)*. Unii muzicanți glumeau afirmînd despre el că e așa de slab, că pare a avea flaute în loc de picioare.

S-a născut la Dijon în anul 1683, doi ani înainte de Bach, Händel și Domenico Scarlatti și le va supraviețui tuturor acestor trei. Tatăl său era organist la catedrala Notre-Dame din acest oraș, considerat un leagăn al culturii franceze. Primele noțiuni despre muzică le capătă de la tatăl său, dar Rameau va deveni mai tîrziu un ambițios autodidact, extrem de personal și în privința studiilor întreprinse ; mulți biografi consideră însă că educația sa a fost cam insuficientă, mai ales în privința minuirii limbii franceze și latine, găsind operele sale teoretice scrise într-un stil greoi și neglijent. Alții identifică aici

lipsa unui gust literar sigur în alegerea libretelor ce se află la baza lucrărilor destinate scenei.

Tinerețea sa a stat sub semnul muzicii și pare pasionat de operă, de tot ce e spectaculos. „Am urmărit spectacole de la vîrsta de doisprezece ani" spune el undeva și faptul îl va marca, fiindcă a doua parte a vieții sale o va dedica teatrului muzical. În urma unei decepții sentimentale, la vîrsta de 17 ani pleacă în Italia și se angajează ca violonist într-o trupă de operă, la Milano. Din păcate nu va rămîne mult aici și împreună cu trupa respectivă se întoarce în Province. Faptul de a nu fi stat mai mult în Italia „pentru a-și perfecționa gustul" va fi pentru el un motiv perpetuu de regret. Auspiciile materiale în care își începe viața nu-i sînt prea favorabile, dar e decis să se dedice muzicii și caută cu ardoare un post de organist.

Între 1702—1706 îl găsim angajat ca organist la catedrala din Avignon, apoi la Clermont-Ferrand și tinde către Paris, dar marele oraș nu-i poate oferi încă nimic ; în 1706 publică totuși aici *Primul caiet* de piese pentru clavecin, considerat debutul său componistic și reușește să obțină un angajament temporar, ca organist la noviciatul iezuiților din str. Saint Jacques. În 1709, îi succede tatălui său la Notre-Dame din Dijon, pînă în 1713, cînd, după cîțiva ani obscuri, se va afla din nou la Clermont-Ferrand. Din 1722 se fixează la Paris, pe care nu-l va mai părăsi pînă la sfîrșitul vieții și aduce cu sine rezultatul a cîtorva ani de strădanii de la Clermont, celebrul *Tratat de armonie*, al cărui titlu întreg este : *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. E în vîrstă de 40 de ani și pare a începe o nouă existență, vîlva făcută de tratatul său depășind cu mult notorietatea sa de compozitor și organist.

Scrie muzică pentru piesele lui Piron, ce se jucau mai mult prin bîlciuri, își oferă serviciile, într-o lungă scrisoare, lui La Motte, arătînd cine e și ce a realizat, dar nu primește nici un răspuns. Lupta pentru existență a fost totdeauna grea pentru Rameau, viața lui a fost austeră și de aici s-a născut legenda că a fost zgîrcit, puțin generos. O șansă nesperată îi va îndepărta totuși grijile materiale, cînd opulentul fermier general Le Riche de la Pouplinière îi va oferi direcția orchestrei ce întreținea, pentru a da spectacole în saloanele sale din Passy. Odată cu angajamentul, acest providențial Mecena îi oferea și un apartament în str. Richelieu, într-unul din numeroasele sale imobile.

O viață mai liniștită, dedicată lucrului, se deschide în fața muzicianului ; ea va dura cîteva decenii, pînă în 1753. În 1726 (la 43 de ani) se căsătorește cu o fată de 16 (sau 18) ani, bună muziciană, ce i-a fost fidelă și de mare sprijin de-a lungul întregii sale vieți. Stabilirea la Paris i-a deschis, cum se vede, alte perspective și nu trebuie uitată publicarea celui de al doilea caiet de *Piese pentru clavecin*, în 1724, ce aveau să devină foarte cunoscute și mult cîntate. Amintim titlurile pieselor din al doilea caiet : *L'entretien des muses, Le rappel des oiseaux, Les soupirs, Les cyclopes, La niais de Sologne, Le Tambourin*.

Intrînd în ambianța nobiliară a Parisului, Rameau va cunoaște o serie de personaje ilustre ale timpului, printre care, la loc de frunte se află Voltaire, ce îi va scrie un libret pentru opera *Samson*. Din păcate, subiectul biblic al operei nu va fi acceptat în cadrul spectacolelor La Pouplinière, spre dezolarea lui Voltaire, care avea să scrie că era obsedat de muzica și personalitatea muzicianului. Marele scriitor e cel care l-a supranumit „un Euclid-Orfeu", așa cum alții îi spuneau „Newton al sunetelor". Ar fi poate momentul să arătăm aici puternica înclinație către știință a lui Rameau, cu atît mai ambițioasă cu cît era a unui om care s-a instruit singur. Mulți l-au ridiculizat pentru obsesia sa cu privire la armonicele naturale ale sunetelor și devenise celebră vorba că „domnul Rameau nu se interesează nici de soția nici de fiica sa, iar cînd bate clopotul nu-i pasă cît e ceasul, ci cîte armonice naturale aude".

Pasiunea pentru știință era o caracteristică a epocii ; nu întîmplător clavecinul devenea *bine temperat*, nu se mai putea merge înainte în arta sunetelor fără norme de lucru, fără un *la* central (cu un număr anumit de vibrații), indicat de *diapazon*, orchestrele formate din instrumente mai mult neperfecționate decît perfecționate trebuiau să se acordeze pentru a cînta curat etc. „Monstruozitatea" de a împărți secunda de 9 come în două părți egale, — fiecare de $4^1/_2$ come — era absolut necesară tuturor instrumentelor cu claviatură ; fa diez trebuia identificat cu sol bemol, do diez cu re bemol ș.a.m.d., deși oricine știe că la instrumentele de coarde ele sînt intonate diferit. De aici, altă „monstruozitate", cea a *enarmoniei*, artificiul de a trece din lumea diezilor în cea a bemolilor (și invers) fără opreliști, de fapt un fals dacă ne gîndim la diferența de o comă ce desparte o notă cu diez de identica ei cu bemol. Să nu uităm că Rameau și-a intitulat una din piesele de clavecin *L'Enharmonique*.

N-aș vrea să insist asupra *Tratatului de armonie* al lui Rameau, acesta fiind destul de bine cunoscut de muzicieni ; se știe că a pus bazele studiului metodic al științei armonice și că, deși nu a fost cunoscut de Bach, muzica marelui cantor german era conformă cu el. Să amintim totuși cele cîteva principii noi pe care le conține : pînă la Rameau se vorbea despre *interval* și răsturnarea lui, ca noțiuni extrem de utile în polifonia de tip palestrinian ; muzicianul francez aduce în discuție pentru prima oară *răsturnarea acordurilor*, care nu sînt decît suprapuneri de terțe, cu aspecte poziționale diferite, cerute de discursul muzical sau de scriitura instrumentală. Pornind de la un *bas (sunet) fundamental*, Rameau deduce acordul *perfect major* din sunetele armonice superioare, obsesia lui, iar din armonicele inferioare, mai greu detectabile, acordul *perfect minor*.

Introducînd în studierea muzicii fenomene acustice analizate și descrise mult înainte de Mersenne (1588—1648), chiar și de Descartes, precum și de matematicianul Joseph Sauveur (1657—1716), concepția armonică a lui Rameau va deveni universal acceptată, fiind rațională și științifică ; coerența sa a eliminat ideile arbitrare. Jacques Chaillez remarcă pe bună dreptate : „Il nous faudra aller jusqu'à Rameau pour voir concilier les deux points de vue, artistique et scientifique, de la façon la plus sensée". Rameau e considerat într-adevăr primul muzician asumîndu-și dificila sarcină de a aduce lumină și ordine în vasta și adesea haotica lume a sunetelor și chiar dacă astăzi strădaniile sale ni se par simple sau naive, atunci ele au reprezentat decenii de studii și observații ; tot ce a realizat pe plan teoretic rămîne o *bornă* ce deschide drumul muzicii, în accepțiunea ei actuală. Nu mai vorbim de faptul că trebuiau învinse prejudecățile atîtor „teoretizări" ale muzicii, unele venind din practici străvechi.

Viața sa în slujba fermierului general La Riche de la Pouplinière nu a fost însă deloc ușoară și e suficient să amintim doar înfruntările cu Jean-Jacques Rousseau, despre care se știe că avea și ambiții de compozitor și scrisese opera *Les Muses galantes*, reprezentată în cadrul spectacolelor din Passy. Cu Gossec se va întîmpla același lucru, deși chiar Rameau îl recomandase călduros fermierului general. În scurt timp, înfruntările cu Rousseau au degenerat în dușmănie violentă, pana literară sclipitoare a filozofului producînd răni adînci muzicianului, care riposta cu vehemență, dar își frîngea de multe ori floreta în lupta cu un spadasin atît de redutabil, deși, în fond, dreptatea era de partea sa. Jean-Jacques a fost un compozitor mediocru, un amator fără har în arta sunetelor, dar cu ambiții mai mari decît pentru geniul său filozofic și literar. Cu destule intrigi, Rousseau a antrenat împotriva lui Rameau și pe

unii enciclopediști, prieteni ai săi, conflict din care arta muzicală a profitat într-un fel, stîrnindu-le interesul pentru problemele ei specifice. De partea lui Rousseau se afla și d'Alambert, iar mai tîrziu chiar Diderot; ei susțineau că muzica lui Rameau este lipsită de simplitate, de naturalețe și de melodie.

Pentru Jean-Jacques idealul de muzică era *Serva Padrona* de Pergolesi, pe care o considera suplă, spontană și plină de vervă. Robert Bernard remarcă pe drept cuvînt spiritul paradoxal al *cetățeanului Genevei*, care îl ataca pe Rameau ca fiind un clasic desuet, atacînd de fapt ordinea, disciplina, gîndirea logică, de pe pozițiile unui personaj romantic ce era, în timp ce susținea o muzică ce nu reprezenta deloc sensibilitatea romantică. Sînt multe dovezi cu Rousseau l-a admirat mai tîrziu pe Rameau, deși reciproca nu se va produce, fiindcă marele muzician era exigent față de tehnica muzicală propriu-zisă, pe care Jean-Jacques n-o stăpînea, deoarece n-o aprofundase.

Rivalitatea dintre cei doi poate interesa în măsura în care dorim să aflăm ceva despre confruntările dintre creatori, încercînd să le evităm; *invidia medicorum* e adesea palidă în fața invidiei dintre artiști.

Cel tracasat a fost fără îndoială Rameau, cum arătam, iar datorită firii sale combative și ripostelor neconțenite, își tulbura liniștea necesară lucrului. Pentru noi, cei de astăzi, e mult mai plină de învățăminte atitudinea unui artist prob, dîndu-și mereu propria-i măsură, așa cum a fost Rameau, nu în înfruntările cotidiene, aproape inerente între oameni, ci în luptă cu o mentalitate ce se schimba sub ochii săi, multe din idealurile vechi năruindu-se de la un an la altul, lucrări stîrnind interesul azi fiind repudiate a doua zi.

Cearta dintre lully-ști și ramiști *(querelle des lullystes et ramistes)* a început să se contureze după primele succese ale lui Rameau; era de fapt lupta între două concepții, ce se vor înfrunta tot mai violent. Lully, cum se știe, era italian de origine, tragediile sale erau bine concepute, aveau la bază libărete solide, muzica lor era fluidă și plină de vervă. Rameau venea cu o muzică mai problematică, foarte densă și uneori, pe suprafețe întinse, greu de ascultat de către un public frivol și răsfățat.

Citindu-l din nou pe Robert Bernard, vom putea înțelege mai bine destinul unui creator, dacă însumăm aspectele contingente cu cele ale dinamismului unei epoci, ultimul acționînd și după dispariția sa. Mai întîi, Rameau a fost mereu o victimă a notorietății sale de teoretician și asta ne amintește de destinul lui Enescu, în care compozitorul se mai luptă cu faima violonistului. Pentru mentalitatea generală, polivalența, cînd nu e suspectată, e foarte greu de înțeles și probabil așa va fi cît va exista lumea. În timpul vieții sale, voga operei bufe italiene va supune mereu la grele tensiuni pe muzicienii francezi, considerați neabili, greoi și fără simțul scenei, iar Rameau va fi primul atacat din toate direcțiile, așa cum s-a văzut, chiar și de un „compatriot" al său, ca Jean-Jacques Rousseau. După moartea sa, Revoluția din 1789 a adus o schimbare radicală de optică, Rameau a fost dat uitării și vor trece multe decenii pînă cînd steaua lui se va ridica din nou pe firmamentul admirației universale, datorită muzicii adevărate pe care o conțin lucrările sale. Și Bach va trece prin purgatoriul uitării, deși, ca autor de muzică religioasă, ar fi putut avea altă soartă, acest gen de muzică fiind cerut de practica de cult.

Dar, am alunecat spre altceva și ne-am îndepărtat de lucrările sale, de tot ce ne-a lăsat ilustrul muzician francez. Vom trece totuși destul de repede peste ele, punctînd doar unele idei, fiindcă nu vrem să dăm amploare unor aspecte, ce s-ar cere amănunțit descrise, pentru a le aprofunda semnificațiile. Am amintit piesele pentru clavecin; ele sînt grupate în trei culegeri, conținînd în total 50 piese. Culegerile datează din anii 1706, 1724 și 1730. Afară de cele evocate mai înainte, adăugăm *Les sauvages*, *L'Egyptienne*, *Allemanda* și *Couranta* care sînt mai ample, chiar grandioase. Despre *La poule* s-a spus că e o veritabilă piesă dramatică, ce oscilează între speranță și deznădejde, ca o tragedie. Trebuie subliniat faptul că prima culegere de piese pentru clavecin, din 1706, este publicată înaintea celor ale lui Couperin.

Piesele concertante (Pièces en concert) datează din 1741 și sînt grupate în 5 suite, fiind, cum am mai spus, trio-uri pentru clavecin, flaut, vioară sau *viola da gamba*. Clavecinul e destul de independent și unele piese au fost transcrise chiar de Rameau pentru clavecin solo. Pianista Thérèse Dussaut a realizat deci, la rîndu-i, o transcripție a lor, lucrul fiind posibil pentru că flautul sau viola (vioara) au o scriitură accesorie, nu mult diferențiată. Dintre toate piesele, *La Forqueray* e mai concertantă, instrumentele avînd un rol activ și se poate lesne observa ce ar fi reușit Rameau, dacă ar fi scris piese concertante instrumentale. În toate piesele destinate clavecinului, Rameau folosește o scriitură arpegiată, iar ideea *funcției retorice* a arpegiilor, folosite mai tîrziu atît de mult și de Beethoven, o enunțăm doar, ea cerînd o argumentare mai largă.

Ajungem astfel la creațiile majore ale lui Rameau: muzica destinată scenei. O parte din muzica lui *Samson*, prima sa operă, va fi parțial folosită în *Indiile galante*, spectacolul fantezist de mai tîrziu. Are exact 50 de ani (în 1733) și se află după 30 de ani de studii teoretice susținute, dar și după o operă relativ bogată, pentru că în afară de piesele de clavecin amintite, a scris o serie de *Motete* și *Cantate*, în care meșteșugul său în mînuirea vocilor și a instrumentelor se consolidează.

Hippolyt și Aricia e prima sa lucrare montată; libretul aparține abatelui Pellegrin, inspirat din *Phedra* lui Euripide și Racine. Teribila tragedie a Phedrei (cu care printr-un joc al întîmplării ne-am mai întîlnit cînd a fost vorba de Marcel Mihalovici) este remarcabilă în analiza personajelor, precum și în ireductibilele lor confruntări: Theseu și Pluton, Theseu și Hippolyt, Hippolyt și Phedra. Rameau are o mare putere descriptivă, creează cu multă măiestrie atmosfere diferite: a templului, a infernului, palatul Trezen, pădurile ș.a.m.d. Mulțimile sînt tratate în piese cu un caracter dinamic, cu puls egal și susținut. E vorba de divinitățile infernale de la curtea lui Pluton, de locuitorii palatului Trezen care îl întîmpină pe Theseu, de vînătorii ce îl însoțesc pe Hippolyt pe țărmul mării, de locuitorii pădurii primindu-l pe rege, după eliberarea sa. Muzica operei e densă și criticii declară că Rameau a folosit în ea material pentru zece opere.

Din 1733 pînă în 1757, tragediile lirice, operele-balet și pastoralele se succed cu febrilitate. Scrie aproape 80 de acte dedicate scenei. Dar pentru a înțelege mai bine cum se concepeau lucrările scenice pe vremea lui Rameau, după necesitățile cerute de un anumit tipic din care nu se putea ieși, trebuie arătat că *tragediile* erau concepute în 5 acte, *pastorale eroice* în 3 acte, operele comice sau comediile-

balet într-un număr de acte variabil, cerut de montare, la fel ca și piesele cu subiecte mai compozite. În afară de acestea, mai existau piese sau balete într-un act. Rameau a scris *cinci* tragedii, *patru* pastorale eroice, o operă comică *(Plateea* sau *Paladini)*, o comedie-balet *(Prințesa de Navarra*, pe un libret de Voltaire), *șapte* opere cu subiect compozit și *zece* acte de balet.

Nu vom încărca textul de față cu titluri de lucrări ce pot fi găsite în orice lexicon muzical, dar ne vom opri asupra unora ce conțin o problematică muzicală frapantă, capabilă de a stimula imaginația unui muzician de azi.

După *Hippolyt și Aricia*, Rameau scrie *Indiile galante (Les Indes galantes)*, un spectacol curios ca alcătuire, un gen de operă-balet cu numere oarecum disparate, gen ce fusese inventat în 1697 de Campra și La Motte, în opera-balet *L'Europe galante* și continuat într-un fel de Rousseau în *Les muses galantes*. În *Indiile galante* se vorbește de amor și exotism, iar „acțiunea" se petrece într-un colț îndepărtat al globului, pe un teritoriu magic, numit generic *India*.

Castor și Pollux, datînd din 1735, e considerată cea mai perfectă operă a compozitorului, poate și datorită libretului mai bine alcătuit, scris de Gentil Bernard. Povestea celor doi frați îndrăgostiți de aceeași femeie, Telaira, e tratată cu finețe, fără efecte grandioase ; muzica are un caracter elegiac, iar acțiunea se petrece mai degrabă în inimile personajelor. Cadrul acțiunii este ideal : Cîmpiile Elizee, un spațiu mirific, în care oamenii, zeii și astrele se pot întîlni și dialoga, ca de pildă în actul al V-lea.

Dardanus ne indică un cu totul alt Rameau. Libretul operei a fost considerat, în mod unanim, o inepție și poate asta l-a ambiționat pe compozitor să-l „umple" cu o muzică de mare frumusețe. Se cunosc două versiuni ale operei, aproape diferite, dar a doua e mult îmbunătățită. Robert Bernard găsește o asemănare frapantă între lirismul lui Racine din *Berenice* și muzica lui Rameau, vorbind despre regi și regine, ca de niște zeități cu condiție umană, prin definiție tragică. E evident că Revoluția din 1789 le va da celor doi o lovitură fatală, detronînd odată cu tirania nobiliară, mitologia regalistă. Valoarea muzicii la opera *Dardanus* e însă deasupra convulsiilor istoriei și vom da cuvîntul tot lui Bernard : „Analiza partiturii operei *Dardanus* merită să fie făcută măsură cu măsură și sub mai multe aspecte : se găsesc aici soliditatea formelor, profunzimea, emoția și grandoarea ; îndrăznelile cele mai surprinzătoare dar și cea mai ineluctabilă legitimitate se află din belșug. Armonia e bogată, somptuoasă, rînd pe rînd plină de voluptate, tristă și grandioasă. Ingeniozitatea, îndrăzneață și pătrunzătoare, justețea expresivă a liniei vocale sînt constante și pe alocuri melodia riscă salturi sau modulații bruște, ce întîlnesc și uneori depășesc limbajul wagnerian".

Problema libretelor folosite de Rameau revine cu insistență în toate monografiile dedicate muzicianului francez, regretele nu contenesc și nu se poate explica de ce unele librete, la fel de slabe, folosite de pildă de către Mozart, sînt mai acceptate și nu revin atît de des în discuție. Convențiile care abundă în aceste librete n-au supraviețuit lui Ludovic al XIV-lea și Revoluției, care, cum mai arătam, le va îndepărta și da uitării. Divertismentul fastuos devenise revolut, era evident că urechile maselor nu mai puteau fi ignorate și asta nu neapărat în sens antielitar, vulgarizator, ci ca evoluție firească a societății. Abia spre sfîrșitul secolului XIX, prejudecățile au început a fi învinse, operele privite dincolo de perdeaua rebarbativă a textelor, fiindcă muzica se susține singură. Zeii, zeițele, demonii și amorașii nu sînt decît pretext și simbol. Muzica nu e descriptivă sau pitorească în sens facil, ea poate fi ascultată independent, fiindcă e plină de poezie autentică.

Alte titluri de opere ce ni se pare necesar a fi evocate, pentru a avea viziune de ansamblu a tot ce a realizat Rameau, sînt : *Pygmalion*, reprezentată la împlinirea a 60 de ani, cînd, fiind observat în sală, e ovaționat frenetic, apoi *Les Fêtes d'Hébé*, *Zoroastre*, pastoralele *Zaïs* și *Naïs*, opera comică *Plateea* (sau *Paladinii)*, în care fizicul rizibil al eroinei și pretențiile ei de a fi iubită, dau posibilitatea lui Rameau să trateze textul deformîndu-l, procedeu ce va fi continuat de alții peste mult timp ; partitura scînteiază de viață, mai ales în scenele în care opune *Nebunii veseli* și *Nebunii triști*, procedeele fiind desigur de sorginte intaliană, din *opera-buffa*.

Inovațiile muzicale ale lui Rameau sînt prea numeroase pentru a fi enumerate chiar succint. Acest mare compozitor de teatru îl continuă desigur pe Lully — care a fost mai abil decît el dar mult mai puțin profund — ducînd mai departe procedeele de a concepe actele muzicale, înțelese ca *divertismente* (în sensul etimologic strict), ca înlănțuire de recitative, arii, dansuri și simfonii. Recitativele sînt de pildă foarte dense, nu doar o muzicalizare solfegistică a textelor, punctate cu acorduri factice. În genere, francezii concep recitativul mai apropiat de arii, mai profund și cantabil, deosebindu-se de italieni, care îl tratează convențional ; în multe anecdote se spune că la spectacole nici nu e ascultat, publicul mănîncă în acest timp înghețată (afirmația nu e din zilele noastre !), sau joacă fel de fel de jocuri, chiar și cărți. Francezii țin la pronunțarea elegantă și clară a cuvintelor din recitative, participă la jocul de scenă al cîntăreților, în timp ce italienii le suportă cu greu, în așteptarea ariilor.

Uverturile, care pe vremea lui Lully erau un fel de piese glorificînd pe rege, devin legate de acțiune, anticipînd-o, enunțînd temele cele mai importante, direcționînd atenția și memoria. Rameau folosește și el *ariile de dans*, menuete sau gavote cîntate și dansate în același timp. Corurile demonstrează abilitate și experiența de maestru de capelă a lui Rameau, scriitura sa polifonică nu e cu nimic mai prejos decît a lui Bach și Händel. Ca orice latin, e iubitor de natură și de aceea simfoniile sale dramatice sînt de fapt piese simfonice ce descriu : tunete, furtuni, inundații, cutremure, răsărit de soare, cîntec de păsări, ape liniștite, mișcările valurilor ș.a.m.d., tinzînd la întrebuințarea continuă a orchestrei, ce se va realiza în opera de mai tîrziu. Cam toate operele se termină cu o *Chaconne*, intonată de întregul ansamblu.

Ca profil creator, Rameau e mai riguros ca Lully și mai muzical decît Gluck, paginile lui conțin expresii de o mare bogăție și varietate, fiind : amabile, grandioase, languroase, energice, delicate, puternice etc., mereu convingătoare, captivante.

THÉRÈSE DUSSAUT Pianiste

créatrice Grand Prix International de disque

Un amănunt interesant : Rameau e considerat reprezentantul principal al teoriei *imitației*, care guverna pe vremea sa literatura și artele, teorie ce credem că nu s-a perimat și e mereu vie, ținînd de nevoia de sugestie imediată, prin care atenția ascultătorilor e captată și apoi direcționată. S-ar cuveni să amintim aici despre *ideofonie* — corespunzătoare *ideogramei* — pe care am dezbătut-o în altă parte, pentru că ce este *La poule* dacă nu așa ceva ?

Dacă tratarea miraculosului ținea de gustul unei nobilimi plictisite, fiind incompatibil cu noile realități sociale aduse de suflul anului 1789, ca și subiectele mitologice ce erau agreate (tolerate) de aceeași nobilime, pentru că spunea lucruri grave în mod aluziv, astăzi după atîtea experiențe artistice, miraculosul ca și mitologia pot fi înțelese cu detașare, ceea ce interesează este substanța reală și capacitatea creatorului de muzică de a ne revela emoționant ceva din adevărurile vieții, pentru că, oricum, totul e mai mult sau mai puțin convenție.,

Lungul, uscatul, durul Rameau ni se pare astăzi o figură seducătoare de compozitor, nu numai datorită geniului său muzical, ci pentru că reprezintă un destin al unui muzician tot mai des întîlnit în lumea noastră contemporană. O solitudine ce pare a-l înconjura mereu mai evident pe acest gen de creator, e anunțată cu demnitate și resemnare de Rameau. Gusturile în schimbare, vicisitudinile prefacerilor istorice, eternele vindicații partizane, urmărind parcă exterminarea fizică a adversarului, toate sînt vestite în chip aproape tragic de viața compozitorului, punînd greutăți insuportabile pe aripile sale, îngreunîndu-i zborul.

Puțin înainte de a muri, regele și-a adus aminte de el și i-a trimis un titlu de noblețe, făcîndul cavaler al *ordinului Saint-Michel*, dar Rameau nu l-a înregistrat, fiindcă nu putea face față cheltuielilor de reprezentare ce decurgeau de aici ; s-a spus că din zgîrcenie, deși se știe că n-a dus-o niciodată prea strălucit din punct de vedere financiar. La arhivele notariale s-a găsit inventarul a ce deținea la moartea sa : hainele și mobilele enumerate sînt mai degrabă modeste, derizorii. A fost strîmtorat și a luptat cu abnegație toată viața, de aceea ne simțim aproape de el, chiar dacă s-au spus și lucruri dezagreabile despre felul său de a fi.

Cînd era foarte bătrîn, se ducea la prietenul său, organistul Baltastre și-i spunea : „Amice, cîntă-mi ceva și fă-mă să plîng !" Imaginîndu-ne fața lui mare, aspră și osoasă brăzdată de lacrimi — mască reprezentînd eterna condiție umană a compozitorului — nu vom osteni să-l iubim și să-l venerăm.

*
* *

Cunoscuta pianistă Thérèse Dussaut, al cărui mare talent și sensibilitate au putut fi apreciate și la noi în țară, a dedicat cîțiva ani de studiu aprofundării lucrărilor pentru clavecin de Rameau. Ea a reușit să realizeze interesante transcripții ale *Pieselor concertante* (Pièces en concert) ; se știe că o mică parte din ele au fost transcrise de Rameau însuși și pot fi considerate drept modele. Publicîndu-le la Paris, cum arătam, în Editura *Gerard Billaudot*, Thérèse Dussaut explică în prefață maniera în care trebuie abordate aceste piese cele cinci suite (concerte) apar astfel sub directa ei îngrijire. Transcripțiile pot fi cîntate la clavecin, pian, harpshicord, cembalo etc.

În interpretarea muzicii lui Rameau și aș zice a tuturor clasicilor francezi, precum Lully sau Couperin, există un stil specific, diferit de cel al interpretării muzicii italiene sau germane din aceeași epocă. De la elementele microstructurale, sau mai exact *microevenimente*, ca apogiaturile, mordenții, grupettourile, trilurile etc., ce par a fi simple ornamente, dar nu sînt numai atît, fiindcă intră în însăși articularea corectă a frazei, pînă la frazarea însăși și la interpretarea muzicală a unei întregi piese, există un stil, o *manieră franceză* de exprimare, greu de descris prin cuvinte. Am putea s-o caracterizăm printr-o finețe deosebită, poate rece, obiectivă, dar nu lipsită de incisivitate sau gingășie. O metodă eficace de a fi transmisă înțelegerii celui ce dorește s-o stăpînească, ar fi să mediteze la felul de a vorbi sau de a cînta al francezilor, la sonoritatea vocalelor sau la articularea consoanelor. Ceva din acest mod de exprimare va fi găsit și în muzica acestor clasici, implicit la Rameau, de care ne-am ocupat în rîndurile de mai sus.

Ascultînd-o cu atenție pe Thérèse Dussaut, am realizat perfecțiunea stilului său interpretativ, care vine nu numai dintr-o școală exigentă și avizată, dar și dintr-o instituție și inteligență muzicală remarcabile. Un șir de transcripții îmbinate cu exemplificarea (cuvîntul adecvat ar fi interpretarea) lor, au avut darul să ne facă a înțelege profunzimea strădaniilor sale, pentru o mai bună cunoaștere a muzicii clasice franceze. Putem spune că, urmărind și concertele sale de la Paris, ascultînd și discurile ce a înregistrat, am pătruns într-o lume ce pare simplă și accesibilă la prima vedere, dar închide în ea un adevărat univers sonor, ce nu se relevă decît prin pasiune și perseverență.

După concertul din decembrie 1983, Thérèse Dussaut mi-a încredințat un șir de note, extrase de ea pentru a-i sluji la prezentarea pieselor interpretate. Cu permisiunea pianistei, le transcriu mai jos, fără a le traduce, considerîndu-le interesante și instructive. (De altfel cîteva sînt în franceza veche).

NOTE :

Quantz (1752) : „.... car ce qui ne part du cœur ne peut aller au cœur". (Idee pe care o întîlnim şi la Enescu. n.n.).

„sur chaque instrument le ton peut être rendu de différentes manières, et il en est de même sur le clavecin, quoiqu'en apparence on croirait que tout y dépendit de l'instrument seul ... on n'en peut donner d'autre raison que celle qui vient de la différente manière de toucher ... il est nécessaire à cet égard que ... l'on donne aux cordes le juste temps pour faire leurs vibrations sans obstacle... moyennant... une certaine force qui les fait faire autant de vibration qu'il faut pour que le ton dure plus longtemps, et c'est par là qu'il faut, autant qu'il est possible, obvier au défaut naturel de cet instrument".

„ce sont principalement deux nations qui de notre temps ont acquis beaucoup de mérite par rapport à l'amélioration du goût dans la musique, et qui, conduites par leurs inclinations naturelles, ont aussi pris un chemin différent pour arriver à ce but, ce sont les Italiens et les Français. D'autres nations ce sont réglées au goût de ces deux et n'ont taché que de suivre ou celui de l'une ou celui de l'autre et d'en adopter ce qui leur plaisait le plus. Come il est venu de là que ces deux Nations se sont érigées en juges presque souverains du bon goût dans la musique, et comme les autres nations les ont laissé faire sans s'y opposer, elles ont été depuis plusieurs siècles les législateurs à cet égard et c'est d'eelles que le bon goût dans la musique s'est transféré aux autres nations".

„on sait que Lully a été Italien et c'est lui que les Français regardent comme souverain dans la musique ; sont goût est encore jusqu'à présent approuvé par toute la France".

„.... qu'enfin l'ancien goût (Italien) solide est devenu un goût bizarre et effrené... au désavantage du vrai bon goût (les ital. sont) tombés presque dans son contraire".

„on trouve che les Français le contraire de ce que je viens de dire des Italiens. Car de même que ceux-ci sont trop portés pour les changements dans la Musique, de même ceux-là le sont trop peu... les Français s'attachent trop à des certaine caractères, qui sont bien propres à des Danses et à des Chansons à boire. Les joueurs d'instruments... ne mettent pas beaucoup d'ornements dans l'Adagio. Cependant ils ont l'expression très distincte et très nette, par où ils ne gatent pas au moins, les bonnes pensées du Compositeur... de sorte qu'il faut conseiller à chacun qui se met à jouer d'un instrument, particulièrement du clavecin, de commencer par jouer à la manière Française..."

„la manière de chanter des Italiens est préférable à leur manière de jouer et la manière de jouer des Français est préférable à leur manière de chanter".

„il faut aussi dire que les Allemands doivent beaucoup tant aux Italiens qu'en partie aux Français, par rapport à l'heureux changement de leur goût. On sait qu'en plusieurs cours de l'Allemagne come à Vienne, Dresde, Berlin, Hannovre, Munich etc.... il y a eu des compositeurs, chanteurs et joueurs d'instruments Français et Italiens"..

„Quand on sait choisir avec le discernement requis ce qu'il y a de meilleur dans le goût de la Musique de plusieurs Nations, il en provient un goût mêlé, qu'on pourrait fort bien et sans passer les bornes de la modestie, appeller à présent le goût Allemand".

„le désagréable ton de chœur a régné en Allemagne pendant quelques siècles... mais après que les Français eurent changé selon leur ton plus bas et plus agréable, la Flûte de travers Allemande en Flûte traversière, la Chalemie en Hautbois, et le Bombardo en Basson, on commença aussi en Allemagne de changer le ton haut de chœur dans le TON DE CHAMBRE. Le ton de Venise est présentement le plus haut et presqu'égal à notre vieux ton de Chœur. Le ton de Rome était bas il y a 20 ans passé et égal à celui de Paris".

„je ne disconviens pas que le ton haut ne soit beaucoup plus perçant que le ton bas, mais il s'en faut bien, en revanche, qu'il soit si agréable, si touchant et si majestueux que celui-ci. Je ne veux pas défendre le parti du ton de la Chambre des Français qui est si considérablement bas quoiqu'il soit plus avantageux pour la Flûte traversière, l'Hautbois et quelques autres instruments mais je ne saurais non plus approuver le ton de Venise si considérablement haut".

Ports de voix courts en petites notes „on ne s'arrête point sur ceux (-ci)... surtout dans le tempo lent, autrement on croirait qu'ils fussent exprimés par des notes ordinaires, ce qui serait contraire non seulement à l'intention du compositeur, mais aussi à la manière de jouer à la Français de laquelle ces ports de voix tirent leur origine, car les notes pastiches appartiennent encore au temps de la note précédente et ne doivent pas, par consequent, venir dans le temps de celles qui suit..."

„il est vrai que la musique Française choraique n'est pas si aisée à jouer... et que l'expression, pour être convenable à chaque caractère doit être bien différente de la manière Italienne.... les notes pointées se jouent pesamment et celles qui leur succèdent, d'une manière fort courte et perçante. Les pièces vites doivent être exprimées gaiement, en sautant... afin que les danseurs en soient toujours comme éléves et excités à sauter et que les spectateurs comprennent et sentent ce que les danseurs veulent représenter".

„Les Français modernes (!) ont encore gardé pour la plupart cette espèce de vitesse modérée dans les pièces vives".

„.... pour moi, je me fierai à mon expérience qui m'a persuadé des divers effets des différents modes".

„la diversité des pieces CARACTÉRISÉES est plus fréquente dans la musique Française et Allemande que dans l'Italienne... la musique Italienne est moins (compartimentée ? Quantz dit „bornée") que tout autre, mais la Française l'est presque trop... les joueurs d'instruments Ital. font trop et les Franç. en général trop peu".

„il est nécessaire de considérer aussi bien le mot qui est écrit au commencement de la pièce et qui indique le tempo, que les notes les plus vites desquelles les passages sont composés. Or comme on ne peut pas bien exécuter dans le temps d'un battement de pouls plus de 8 notes, il s'ensuit que etc...".

Morellet (1771) : „Il y a un rapport entre les sons étouffés et le serrement de cœur que les chagrins... ou la crainte nous font éprouver. Il y a un rapport entre certains mouvements dans la musique, et l'agitation intérieure que les passions causent ; entre les mouvements lents et l'abattement. Il y a un rapport entre un tempo modéré et cependant andante et la sérénité de l'esprit ; entre un tempo vif et la gaîté ; et par la raison contraire, entre la lenteur du chant et la tristesse. Il y a un rapport entre la marche d'un chant qui procède chromatiquement et le sentiment de la douleur même lorsqu'elle est muette. Il y a un rapport entre le mode mineur et la mélancolie, et entre le mode majeur et la gaîté". (c'était ce qu'on appelait alors „imiter la nature").

„Dans le mode mineur, la 6ème note du ton est plus tendre que toutes les autres, dans le mode majeur, c'est la 4ème note du ton qui a cette propriété".

Batteux (1773) : „Il y a des moments heureux pour le génie ; lorsque l'âme enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchants qui nous séduisent et nous ravissent. Cette situation de l'âme se nomme Enthousiasme".

Rameau : „il faut se tenir avec grâce et sans gêne, se bien examiner, sentir une grande aisance dans toutes les parties du corps, PRENDRE LA PEINE, EN UN MOT, DE N'EN POINT PRENDRE... de cette grande liberté que je recommande, suivent toutes les perfections nécessaires, la grâce sur-tout : si l'acteur est capable de sentiment, il le rend pour lors dans toute son énergie... NATURE seule opère en lui, ET L'ART SE TROUVE CACHÉ PAR LE SEUL ART DE NE SE POINT CONTRAINDRE".

„Si l'imitation des bruits et des mouvements n'est pas aussi fréquemment employée dans notre musique que dans l'Italienne, c'est que l'objet dominant de la nôtre est le sentiment, qui n'a point de mouvements déterminés et qui par conséquent ne peut être asservi partout à une mesure régulière, sans perdre de cette vérité qui en fait le charme. L'expression du physique est dans la mesure et le mouvement. Celle du pathétique, au contraire, est dans l'harmonie et les inflections".

Rameau (code de la musique) : „N'oublions pas que l'expression d'un sentiment et surtout de la passion ne produit aucun effet qu'en altérant la mesure et en changeant de ton".

Rameau (code de musique pratique, 1760) : „... ce certain je ne sais quoi qui en fait tout le mérite s'il n'est guidé par le sentiment ... cet homme a une belle voix, chante bien ; cependant il me plait moins que cet autre qui, quoique moins favorisé de ces dons, met de l'âme dans toutes ses expressions. Tel est l'effet du sentiment qui ne se donne point".

Saint-Evremond : „Les français ne se contentent pas d'être à la science la première rudesse qui suit le travail de la composition ; ils trouvent dans le secret de l'exécution, comme un charme pour notre âme, et je ne sais quoi de touchant qu'ils savent porter jusqu'au cœur".

Lacassagne (1766) : „Le goût est indéfinissable ; c'est un certain je ne sais quoi, dont une âme sensible est toujours pénétrée. Une oreille délicate en peut bien saisir les différentes nuances, mais il est impossible d'expliquer en quoi précisément elles consistent".

Laurent Garcins : „Je ne connais rien dans le jeu des instruments qui porte tant d'expression... que les Piano Crescendo Forté qu'on a appellés avec raison l'âme de la Musique. Si quelque chose donne à la musique purement instrumentale cette vie, cette chaleur... qui sert à PASSIONNER, en quelque sorte, une langue dont les signes sont arbitraires".

M. A. Charpentier (tableau des modes et de leur caractère) :

C. maj. gay et guerier/C min. obscur et triste/D min. grave et dévot/D. maj. joyeux et très guerrie E min. efféminé, amoureux et plaintif/E maj. querelleur et criard/Eb maj. cruel et dur/Eb. min. horrible, affreux/F maj. furieux et emporté/F. min. obscur et plaintif/G. maj. doucement joyeux/G min. sérieux et magnifique/A min. tendre et plaintif/A maj. joyeux et champêtre/Bb maj. magnifique et joyeux/Bb min. obscur et terrible/B min. solitaire et mélancolique/B maj. dur et plainti.

Loulié (1696) : „Dans quelque mesure que ce soit particulièrement dans la mesure à 3 temps les demy temps s'exécutent de 2 manières différentes quoy que marquez de la même manière :

1° On les fait *quelquefois égaux*. Cette manière s'appelle „détacher les nottes", on s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par degrez interrompus (disjoints).

2° On fait quelquefois les premiers demy temps *un peu plus longs*. Cette manière s'appelle „lourer" on s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par degrez non interrompus (conjoints). Il y a encore une 3ème manière où l'on fait ce 1er demy temps *beaucoup plus long* que le 2ème, mais le 1½ temps doit avoir un point. On appelle cette 3ème manière „piquer ou pointer".

INTERVIU CU SANDA ȘANDRU

Personalitate artistică complexă, Sanda Șandru este, cu certitudine, una din marile voci ale artei lirice contemporane, personalitate deplin realizată în numeroasele concerte și spectacole la care a participat, repurtînd succese de marcă în toate rolurile interpretate pe prima scenă lirică a țării, consacrări pe marile scene europene alături de „monștri sacri" ai artei cîntecului. Și nu sînt mulți cîntăreți, chiar pe plan mondial, care să fie apreciați și solicitați în aceeași măsură să cînte în toate genurile muzicale — operă, vocal-simfonic, de cameră. Compararea ei cu Elisabeth Schwarzkopf mi se pare a fi, astfel, întemeiată atît sub aspectul diversității, cît mai ales al calității interpretării — totdeauna ireproșabilă, emoționantă, sensibilă, cuceritoare prin trăirea extremă a fiecărui sunet, a fiecărei fraze muzicale.

Cu cîtva timp în urmă, Sanda Șandru s-a întors dintr-un turneu, unde a participat, într-o companie de elită, la concertul omagial din cadrul tricentenarului Georg Friedrich Händel, eveniment de maximă importanță în cadrul anului internațional al muzicii europene. Cu o firească nerăbdare am dorit să aflăm amănunte, gînduri, impresii de la această manifestare și, totodată, detalii legate de succesele anterioare și de proiectele sale de viitor.

S. Ș. — Între 23—27 februarie, la Halle, orașul natal al lui Händel, în R. D. Germană, au avut loc ample manifestări omagiale, inaugurate, în chiar data nașterii marelui compozitor, prin concertul din vechea clădire a teatrului. La acest concert am fost invitată să cînt în oratoriul *Messias*, alături de Edith Simon, Peter Schreier și Herman-Christian Polster, la pupitru fiind dirijorul Dietrich Knothe, apreciat de muzicienii germani ca un ideal interpret al partiturilor händeliene. Cum spuneam, acest concert a deschis seria marilor manifestări muzicale dedicate tricentenarului Händel, în fiecare zi fiind programate, în diferite săli de spectacol, de dimineață și pînă seara, opere, oratorii, lucrări camerale ; întregul oraș respira, pulsa în atmosfera muzicii marelui creator.

Referitor la turneele efectuate anterior, ar fi multe de spus. Am cîntat în *Trubadurul* la Bayerische Staatsoper din München sub bagheta celebrului dirijor Giuseppe Patané, într-adevăr un vrăjitor care transmite fiorul trăirii muzicale tuturor celor din jur. La „Deutsche Oper" din Berlinul Occidental am cîntat același rol, parteneri fiind soliști din S.U.A. și Finlanda, iar la pupitru Miguel Gomez Martinez, în regia de o nobilă simplitate semnată de Herbert von Karajan, regie pe care o cunoșteam dintr-un spectacol anterior în care am cîntat alături de Iuri Mazurok. Deși se spune că se simte concepția dirijorului, în tendința de a imprima caracterul de operă-concert, această simplitate, incluzînd și scenografia, lasă libertatea unui joc în care fiecare interpret își poate pune în valoare personalitatea și nuanțele de interpretare.

În decembrie anul trecut, am fost invitată să cînt *Stabat Mater* de Rossini, în noua sală Gewandhaus din Leipzig — construcție ultramodernă, cu pereții exteriori din sticlă, dispunînd de cele mai perfecționate instalații. Sala mare, cu aproximativ 2000 locuri, este realmente extraordinară, cu o acustică perfectă. Construcția aparte a sălii a permis amplasarea corului într-un balcon deasupra scenei, iar a cvartetului vocal pe un podium lateral. Evoluția soliștilor a stîrnit aplauze entuziaste.

La începutul lunii ianuarie 1985 am cîntat la Bratislava în *Requiemul* de Verdi. Știam că publicul de aici este un rafinat cunoscător și iubitor al muzicii, deci cu atît mai mare mi-a fost emoția și bucuria văzînd că sala s-a dovedit neîncăpătoare, spectatorii invadînd practic și foyerul pentru a ne asculta în splendida lucrare verdiană, pe care tot în ianuarie am cîntat-o și la Berlin, capitala R. D. Germane.

Menționez că tot cvartetul solistic a fost alcătuit din artiști români : Sanda Șandru, Edith Simon, Mihail Zamfir și Iulian Jurja.

A. F. — Cu ocazia acestui concert, ziarul „Neues Deutschland" din 31 ianuarie remarca : „intensitatea și frumusețea vocală" cu care ați interpretat ampla și dificila lucrare.

S. Ș. — Înainte cu o săptămînă de concertul de la Halle, am fost invitată să cînt la Dresda, în 13 februarie, cînd s-au comemorat 40 de ani de la bombardarea și distrugerea orașului, unul din cele mai frumoase din Europa ; momentul a fost marcat prin redeschiderea edificiului faimoasei *Semper Oper* și interpretarea *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, în Palatul Culturii. La sfîrșitul lunii martie am fost în R. P. Bulgară, unde, alături de corul și orchestra RTV, dirijate de Iosif Conta, am susținut două concerte cu lucrări de Bach și Händel. În aprilie am participat la Festivalul Primăverii din R. P. Coreeană. Apoi, voi pleca din nou la Dresda, unde în luna mai voi cînta *Messias* în același cvartet cu care am cîntat deja în luna decembrie 1984 la Berlin.

A. F. — „Sanda Șandru, Edith Simon, Peter Schreier, Theo Adam, strălucitor cvartet pe care publicul l-a răsplătit cu ovații îndelungi și furtunoase" nota o cronică apărută la 22 decembrie 1984. Și să nu uităm că publicul german este extrem de pretențios.

S. Ș. — În aceeași formație am fost programată la sfîrșitul lunii august la Helsinki și Copenhaga, în lucrări vocal-simfonice de Bach și Händel. Cred, cu toată sinceritatea, că participarea în acest cvartet poate fi considerată ca unul din vîrfurile carierei mele artistice.

A. F. — Acestea sînt, evident, doar o parte din succesele obținute în ultima vreme peste hotare. V-aș ruga, acum, să punctați cîteva din proiectele ce, în curînd, vor deveni realitate.

S. Ș. — De la Dresda voi pleca pentru două luni în R. F. G. unde voi cînta în cîteva spectacole de operă. La sfîrșitul lunii iulie, notez o nouă propunere de a participa la festivalul „Musique en Morvan", din Franța, cu o lucrare de Mozart. Păstrez o amintire deosebit de frumoasă de la ediția de acum doi ani a acestui festival, cînd am cîntat *Requiemul* de Verdi alături de un cor de 350 persoane, același cor ce va fi prezent și în acest an la concerte, dirijor fiind luxemburghezul Pierre Cao.

A. F. — Aceste multiple solicitări peste hotare nu au afectat însă activitatea desfășurată de Dvs. pe scena Operei Române din București.

S. Ș. — Într-adevăr, în anul ce a trecut am adăugat noi roluri repertoriului meu — Contesa din *Nunta lui Figaro* și Desdemona din *Otello*, în recentele premiere ale teatrului, precum și două roluri, care, mărturisesc, îmi sînt foarte dragi, Tatiana din *Evgheni Oneghin* și Madame Butterfly. În curînd, rolul Aidei se va alătura acestui șirag, pe care sper să-l îmbogățesc cu noi roluri.

A. F. — Așteptăm și noi, cu nedisimulată bucurie, aceste noi apariții în roluri de anvergură, roluri ce vor constitui, cu siguranță, surprize plăcute pentru publicul care întîmpină cu căldură remarcabilele creații ce poartă amprenta personalității Dvs.

S. Ș. — Aplauzele sincere sînt, într-adevăr, răsplata supremă, iar în acea infinită clipă de sublimă imponderabilitate cosmică, artistul uită ... uită drumurile, emoțiile criticii, anii de studiu, repetițiile, depărtarea de casă.

A. F. — Prezentă fiind, în sală, la mai toate spectacolele în care ați evoluat, pot spune fără riscul de a greși, că publicul n-a ezitat niciodată să vă dăruiască, cu toată dragostea, apalauzele cu prisosință meritate.

Anca FLOREA

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

Cele cîteva concerte ale Filarmonicii „George Enescu" din luna februarie la care am asistat au avut ca numitor comun prezența pe podium a cîte unui tînăr solist din generațiile valoroase afirmate cu precădere în ultimii ani, confirmînd o dată mai mult interesul constant al primei noastre orchestre pentru talentele de viitor și pentru împrospătarea permanentă a afișului. Un punct comun pare să fie și programarea pieselor scurte, dar ceea ce răspunde în acest moment unei necesități și poate fi o modalitate de a diversifica structura programelor nu ar trebui să devină permanență, căci nimic nu poate înlocui simfonia ca centru de greutate al unui program, mai cu seamă cînd cronometrajul arată că (socotind și timpii morți) nu se cîștigă prea mult.

Lucrarea lui Terény Ede, *Vivaldiana* (în concertul din 31 ian.-1 febr. 1985) este un exemplu sugestiv pentru modalitățile compozitorului în recuperarea unor stiluri vechi (să ne amintim de *Dansurile galante*). Atitudinea față de limbajul muzicii baroce este aceea de integrare calmă, neforțată, a acelor elemente ce i s-au părut mai caracteristice epocii, dar mai apropiate de lumea sa sonoră. Liniile melodice cantabile se opun vivacității unor ritmuri jucăușe, picante, tensiunile se rezolvă în consonanțe senine, iar inflexiunile modale venite din îndepărtate ecouri arhaice se asimilează spiritului modal românesc; rostită cu transparența și rafinamentul unei orchestrații în care intră, pe lîngă concertino, clavecinul, pianul, o baterie și un flaut solist (susținut cu virtuozitate și înțelegere sensibilă de Gavril Costea) muzica sugerează o nostalgie evocatoare încărcată de poezia trecutului.

Solista serii, violonista poloneză Kaja Danczowska în *Concertul nr. 4 în re major KV 218* de W. A. Mozart, a demonstrat o frumoasă cultură a stilului. Un sunet foarte pur, cristalin și o tehnică extrem de curată îi permit să obțină o finețe filigranată a articulării și o egalitate de atac fără cusur. Dimensiunile sonore — e drept cam miniaturale, dar justificate în proporțiile lor —, precizia detaliului, logica frazării inteligente și expresive au conferit interpretării limpezimea și echilibrul unui autentic stil mozartian.

Fragmentele din Suita *Rodeo* de Aaron Copland și suita *Un american la Paris* de George Gershwin, sub conducerea lui Mircea Cristescu, ne-au transportat în cu totul alt univers sonor. *Rodeo*, una dintre cele mai populare lucrări ale lui Aaron Copland, scrisă cu fantezie, vivacitate ritmică, paletă coloristică luminoasă, poartă amprenta unei voite simplități și comunicativități. Și mai popularul *American la Paris* de Gershwin cere adaptarea la curgerea imprevizibilă și genuină a discursului, la o altă dimensionare temporală, la conotații de limbaj și expresie specifice, care rămîn ascunse celor ce nu frecventează curent acel jazz din care și-a tras seva Gershwin.

O restituire necesară a fost apariția în programul concertului din 7—8 februarie — după o cît de îndelungată absență! — a numelui lui Dimitrie Cuclin. În anul care marchează centenarul nașterii compozitorului, readucerea în circuitul public a operei sale muzicale este nu numai un act de pietate dar și o obligație, chiar dacă confruntarea cu publicul de azi va demonstra că nu totul este viabil. Dealtfel, ciclul „Antologie simfonică românească", introdus de curînd în programele Filarmonicii este o foarte meritorie inițiativă menită a actualiza pagini uitate — multe, pe nedrept — ale istoriei muzicii noastre în ceea ce are ea mai semnificativ. Creații și creatori intrați într-un con de umbră, ca de pildă C. C. Nottara sau Cuclin, își regăsesc astfel locul în conștiința publicului meloman. *Tripticul simfonic*, compus în 1928, are *meritul de a fi concis* (o raritate în opera lui Cuclin), este o muzică neoromantică, inspirată și vibrantă, dar nu întru totul reprezentativă pentru opera complexă și contradictorie a compozitorului.

Întîlnirea cu pianista bulgară Pavlina Dokovska a fost un prilej de reală satisfacție artistică. În *Concertul nr. 23 în la major KV 488* de Mozart, stăpînă pe o pianistică impecabilă ea ne-a dat o versiune foarte cizelată. Pianista are un tușeu fin diferențiat și știe să structureze planurile în raporturi subtile, reliefînd traseele esențiale; își susține arcurile melodice și lungile pasaje ornamentale pe o armătură armonică clar construită, iar discursul este mereu animat de o vitalitate ritmică ce nu lasă să se instaleze rutina. În

minunatul *Andante* a lăsat pianul să „cînte" cu naturalețe și concentrare, creînd momente de intensă poezie. Un acompaniament comprehensiv și suplu i-a creat cadrul necesar.

A trecut mult timp de cînd publicul Ateneului nu a mai avut prilejul să se întîlnească cu dirijorul sibian Henri Selbing. Am regăsit același muzician solid, cunoscător al stilului mozartian, cu experiență vastă de orchestră și o profundă probitate artistică. În poemul *Psyché și Eros* de César Franck, care a avut noblețe și o anume solemnitate, Selbing a reliefat cu grijă devenirea armonică sinuoasă, țesătura densă, fără îngroșări inutile și a măsurat cu delicatețe acumulările pe ample suprafețe de tensiune; dar îndeosebi a subliniat înrudirea acestei muzici cu universul wagnerian cu care are atîtea puncte de contact. De aceea, trecerea la uvertura operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Richard Wagner a sunat foarte firesc, ca o continuare, mai ales că dirijorul a imprimat și aici un ton solemn, așezat: claritate în reliefarea polifoniilor, marșuri armonice puternic conturate, dozaje echilibrate, sonorități ample dar nu forțate, cum de atîtea ori se întîmplă în această pagină monumentală. Un tempo prea lent a văduvit însă întregul de impulsul dinamizator, de cursivitatea care leagă și încheagă detaliile într-un tot, dînd pe alocuri impresia unei înaintări laborioase. Condusă cu mînă sigură orchestra a avut sonoritatea omogenă și rotundă pe care i-o cunoaștem din performanțele ei cele mai bune.

O autoritate de necontestat asupra ansamblului, profesionalism impecabil, siguranță în intenții sînt datele apariției lui Remus Georgescu la pupitrul Filarmonicii (14—15 febr.). Un program lung și pretențios a solicitat eforturi demne de relevat din partea tuturor celor prezenți pe podiumul Ateneului și rezultatele au fost la înălțimea eforturilor. Remus Georgescu și-a deschis programul cu prima audiție a lucrării sale *Ecouri*, oratoriu pentru solist, cor de femei, orchestră și bandă magnetică, pe versuri de Radu Stanca, piesă concentrată, în care creșterea tensiunilor se realizează gradat cu minuție, dezlegîndu-se într-o culminație de efect. O scriitură orchestrală foarte elaborată îmbracă un material muzical construit cu severă drămuire în care răsună ecouri enesciene pline de poezie, unele accente expresioniste și în care vocalizele decorative ale corului feminin, mînuite cu sobrietate, aduc doar o luminare trecătoare. Pompei Hărășteanu a găsit patosul potrivit spunerii acestui poem încordat.

Paginile romantice prin excelență ale *Concertului pentru violoncel și orchestră* de Dvořák au oferit temperamentului năvalnic al Alexandrei Guțu un teren propice de desfășurare. Frazele ample, arcuite generos, efuziunile lirice, momentele „explozive" ale partiturii au avut putere de convingere și substanță muzicală. Dar uneori trăirea puternică o fură și solista pierde din vedere controlul asupra sunetului, atacurile devin dure, sunetul se îngroașă, e violentat; desigur detașarea în actul interpretativ nu este o atitudine de absolutizat, dar ea este totuși o componentă necesară și amplifică posibilitățile unui artist, mai ales atunci cînd are resurse bogate, ca în cazul Alexandrei Guțu. O fuziune, realizată între solistă și dirijor în decursul unei colaborări constante, a dat discursului netezimea continuității simfonice și unitate de concepție. Aceleași merite de soliditate în construcție, dozaj îngrijit, sonoritate bogată și bine strunită s-au remarcat și în *Fantezia pentru orchestră Francesca da Rimini* de Ceaicovski. În *Suita a II-a* din baletul *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel, Remus Georgescu a evoluat cu mînă fermă, obținînd sonorități irizate, ritmuri trepidante într-o creștere treptată pînă la momente paroxistice. A lipsit poate aura poetică, dar în acest spirit pozitiv, atît orchestra cît și corul feminin au sunat foarte bine.

Orice apariție a lui Dan Grigore este interesantă, incitantă, pentru că niciodată nu e convențională și rutinieră, pentru că Dan Grigore filtrează muzica prin sine și ceea ce înfățișează publicului poartă amprenta personalității sale. Și chiar dacă uneori, nu-l urmezi pe drumul subiectivității sale nu poți să nu-i prețuiești atitudinea intelectuală și autenticitatea. În *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în si bemol major, op. 83*, Dan Grigore ne-a dăruit un Brahms masiv, puternic, patetic, dur, chiar violent dar și plin de poezie, de un lirism elevat. Partea I nu a avut totdeauna calitatea sonoră dorită, sunînd puțin cam gros pe alocuri, dar a impresionat prin monumentalitate și patos. Linia amplă, construcția mare, nu au înghițit frumusețea detaliilor de mare finețe (sfîrșiturile de frază, echilibrul între registre, plasticitatea unor articulări, mici accente ritmice care taie carura frazei, reliefarea unor linii interioare etc.). În acea tonalitate sonoră oarecum uniformă specifică stilului brahmsian, Dan Grigore a știut să găsească o multitudine de tente coloristice, în fapt nuanțe infinitezimale ale aceleiași culori. Reveria romantică a *Andantelui*, jocul între violența demonică a primei teme și umbrele fantomatice din dezvoltare în partea a II-a, echilibrul și balansul elegant al finalului au făcut din *Concertul* de Brahms în interpretarea lui Dan Grigore un moment de excepție.

Simfonia a II-a de Beethoven este o piatră de încercare pentru interpreți; situată la o răscruce a creației beethoveniene, ea are multe asemănări cu antecesoarea ei *Simfonia I* și prefigurează deja datele esențiale marii creații de maturitate. Mihai Brediceanu a optat pentru o viziune dinamică, foarte susținută ritmic, accentuînd acele elemente care o proiectează spre viitor (gravitatea introducerii, iureșul finalului, opozițiile extreme ale *Scherzo*-ului etc.); unele momente fără acoperire pe plan expresiv în partea a II-a nu au atenuat elanul general și puterea de convingere a acestei intepretări amplu și unitar construită. O sală plină a aplaudat cu entuziasm Filarmonica noastră și pe conducătorul ei care încălzesc sufletele iubitorilor de muzică cu înaltă profesionalitate și dăruire artistică.

Elena ZOTTOVICEANU

Concertele simfonice ale orchestrei Radioteleviziunii

7 februarie ● — *„Trepte spre lumină" — trei mișcări pentru clarinet și orchestră* de Doina Nemțeanu-Rotaru (primă audiție) evidențiază, după părerea mea, evoluția unei compozitoare care se apropie substanțial de un stil personal.

În cîteva cuvinte, se marchează o deplasare de la o zonă densă, de mare aglomerație, unde clarinetul participă indistinct, spre o zonă rarefiată în care solistica este bine lăsată la vedere. În mod evasiaccidental așadar, se parcurg aici sintaxe (în sensul comentat de Ștefan Niculescu) specifice: heterofonie urmată de polifonie, cu diverse subspecii și suprapuneri, și monodie acompaniată, în sens larg bineînțeles. Interesante sînt însă în principal raporturile solotutti, de insistat fiind cu precădere asupra travaliului de detaliu; la acest capitol începe să se configureze, cred, o dominantă stilistică proprie tinerei autoare. Insistăm de asemenea asupra excelentei interpretări solistice; tînărul clarinetist Leontin Boanță este un muzician care se apleacă cu simpatie și înțelegere asupra fenomenului componistic contemporan, rezultat vizibil constituindu-l profesionalitatea, logica interpretărilor sale.

Concertul pentru pian și orchestră nr. 5 de Beethoven l-a avut ca solist pe Mihai Ungureanu, colaborînd, într-o sui generis relație tinerețe — experiență, cu distinsul șef de orchestră Paul Popescu. O intenționalitate expresivă a reieșit limpede din

frazare și dinamică, în concordanță cu datele estetice și arhitectonice ale muzicii. Dacă adăugăm aici și faptul că totul este departe de un mod de interpretare ultracorectă, impersonală, fără relief, ne vom apropia inevitabil de concluzie în sensul sublinierii unei sensibilități exprimîndu-se autentic și convingător, fără a se îndepărta de datele fundamentale ale partiturii.

Simfonia a VI-a „Pastorala" de Beethoven s-a bucurat de o interpretare apăsînd pe datele narative ale partiturii. Susținînd că versiunea ascultată stă în picioare, ne apropiem substanțial de începutul unei formulări cu „bătaie" asupra valorii estetice, adăugăm numai faptul că cele ascultate reprezintă o dovadă de originalitate nu în sensul unei priorități absolute ci în acela al unei interpretări vii, participante, a literei partiturii.

21 februarie ● — Dirijînd, în deschiderea serii de concert, *Uvertura „Moldova"* de Eduard Caudella, Modest Cichirdan, oaspete la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, face un act de restituire culturală importantă. Și într-adevăr, orice interpretare a unei lucrări scrisă de un creator clasic al muzicii românești prjmește o asemenea valoare dacă ne gîndim la raritatea cu care asemenea gesturi au loc în stagiunile noastre. Neinsistînd asupra lucrării, vom spune doar că interpretarea a avut varietate, culoare ; ar fi de reprosat totuși o anumită indiferență față de actualizarea lucrării. Altfel spus, unele orchestrații care „sună a fanfară" (sună astfel pentru că efectul respectiv, uzat prin folosință îndelungată, a primit altă semnificație în conștiința ascultătorului contemporan ; și Wagner poate avea momente de „fanfară" însă o interpretare activă le estompează prin modificări în spiritul partiturii) ar fi putut fi modelate. În definitiv, restituirea clasicilor este un act viu, departe de, să zicem, o ambianță muzeală.

Concertul în re minor pentru pian și orchestră KV 466 de Mozart a avut-o ca solistă pe Iudith Molnar. Versiunea audiată a fost deopotrivă egală și plină de microreliefuri dinamice, exterioară și participativă, senină și plină de expresivitate ; am folosi aici un termen (nemuzicologic) : acela de „bun-simț" al interpretării, termen a cărui sugestivitate poate compensa sărăcia oricărei descrieri în cuvinte a unui autentic fapt artistic.

Serenada nr. 7 în re major, „Haffner" KV 250 de Mozart este o lucrare scrisă în vederea celebrării unei căsătorii ; cu alte cuvinte, ea are (a avut) rol de muzică ambientală. Bineînțeles, amprenta geniului sparge convențiile oricărei epoci, seninătatea spiritului mozartian răzbătînd intactă dincolo de orice minoră încadrare. În ceea ce privește interpretarea, nu putem trece peste excelenta apariție solistică a lui Radu Zvoristeanu, „solist" al cvasiconcertului instrumental înglobat în lucrare. Soluția adoptată, aceea de a cînta ușor mai sus decît intonația normală, oferă timbrului viorii un plus de expresivitate, de cantabilitate, accentuat convingător și de finețea frazării, de naturalețea nuanțelor. Modest Cichirdan și-a (re)demonstrat apreciabilele calități de șef de orchestră : viziune clară, exactă, energie și plasticitate a gestului, știință a construcției sonore — într-un cuvînt, este vorba aici de autentică profesionalitate.

28 februarie ● — Ludovic Baci la pupitru înseamnă, foarte frecvent, o veritabilă garanție de calitate în privința redării muzicale. Reascultînd *„Tristia" — in memoriam Ionel Perlea*, de Theodor Grigoriu, de data aceasta însă într-o versiune totuși relativă, ni se înfățișează tot mai clar faptul că dominanta stilistică principală a muzicii autorului interpretat poate fi identificată la nivelul derulării liniare. Aici se situează, declarat, afinitățile „selective" ale muzicii lui Theodor Grigoriu cu muzica unor mari creatori, dintre care la loc de frunte, de asemeni mărturisit, este așezat George Enescu. Dacă suprapunerile timbrale, ritmice, diferențierile de pregnanță sau de culoare ale cantilenelor, variațiile de caracter și de prelucrare ale marilor segmente muzicale dau o diversitate inerentă partiturilor compozitorului, atît la analiză cît și prin reducție intuitivă, procesul complex al creației se poate restrînge la un simplu mănunchi de parametri care „modulează" divers substanța muzicală în ipostaza ei cea mai nobilă — cea a melodicității.

Concertele pentru orgă și orchestră op. 4 nr. 2 și *op. 4 nr. 4* de Händel au avut-o ca solistă pe Alena Vesela. Versiunile interpretei cehoslovace ne-au purtat cu gîndul la dimensiunile dificile ale diletantismului ; și într-adevăr, rezolvarea corectă a unor pasaje simple sau necesara izoritmie par să fi fost insurmontabile greutăți, fapt care ne conduce la concluzia că, într-o interpretare nesatisfăcătoare, ceea ce este simplu se dovedește a fi în realitate nespus de greu, de dificil de învins.

În *Simfonia a IV-a* de Brahms, Ludovic Baci și-a pus pe deplin în valoare calitățile de autentic muzician. Dincolo de cîteva ușoare imperfecțiuni, muzica ascultată a avut arcuire logică și expresie, culoare și dinamism. Cred că valoarea interpretărilor lui Ludovic Baci rezidă în complexitate mai mult decît în pregnanță, „șocul" transmiterii sonore, calitate care se fructifică pe deplin în redarea unor ample, complexe construcții simfonice. Multe momente din partea I și din final au fost aproape de parametri maximi și ne gîndim la interpretări de referință cînd ne „hazardăm" la asemenea aprecieri.

*

Concertul formației „Concordia"

În studioul T 8 al Radioteleviziunii, cvintetul de instrumente de suflat din lemn „Concordia" continuă stagiunea camerală a formațiilor artistice ale Radioteleviziunii cu un interesant concert de muzică de autori germani. Structurat în două părți contrastînd în ceea ce privește stilul lucrărilor (dar nu și estetica), concertul susținut în 19 februarie, prefațat de compozitorul Doru Popovici, a fost de natură să pună în evidență coordonate de gîndire asemenea, dincolo de marile diferențe de cronologie despărțind cele două părți ale serii camerale. Formația alcătuită din Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Nicolae Dănilă, Valeriu Bărbuceanu și Miltiade Nenoiu a început programul cu un fragment din *Kammermusik für fünf Bläser* de Ernst Lothar von Knorr, muzică trădînd, dincolo de o modernitate de structură, o estetică de tip clasic. Anticipînd, se observă în toate primele patru lucrări, scrise de autori contemporani, o modalitate de preluare a tradițiilor muzicii germane unde un loc principal îl ocupă, cel puțin privind prin prisma concertului comentat, grija pentru pregătirea contrastelor și pentru arcuirea formei în funcție de această structurare de tip dramaturgic ; de asemenea, de observat este o anumită predilecție pentru melodicitate, pentru pregnanță la acest capitol caracteristic, distribuția liniilor și armoniilor la instrumente făcîndu-se în așa fel încît fiecare instrument să poată ieși în valoare prin ceea ce posedă specific, atît în pasaje lăsate descoperite cît și în complexe combinații timbrale. Aceasta este estetica muzicii primului autor, aceeași fiind ea și în cazul muzicii lui Hans Peter Dott — *Canzona* — partitură care a suferit un proces de condensare intensivă a substanței melodice, de concentrare maximă a expresivității, proces inaugurat plenar și împins la importante consecințe în istoria muzicii de Anton Webern (bineînțeles, melodicitatea nu se ia în considerare aici în sensul particular al cuvîntului). O negare a principiilor tradiționale, realizată mai puțin convingător, încearcă, în *„Reflexionen" für ein Bläserquintett*, Friedrich Ruppert ; senzația la audiție este aceea a unui început de drum, început încă nespectaculos prin opoziție cu marile achiziții ale tradiției, promițînd însă substanțial. Georg von Albrecht — de remarcat că, într-un fel sau în altul, toți autorii moderni programați sînt legați, prin activitatea profesională, de

orașul Heidelberg — propune, în *Bläserquintett*, o posibilă filieră post-Hindemith. Într-o lucrare largă, bine construită, contrastele se așează pe o schemă echilibrată unde polifonia este substanța muzicală cea mai importantă.

Octetul în fa major op. 166 de Franz Schubert, interpretat de George Dima, Valentina Glăvan, Ștefan Gheorghiu, Cornel Faur, Pîrvu Boerescu, Nicolae Dănilă, Valeriu Bărbuceanu și Miltiade Nenoiu, ne-a oferit încă o dată imaginea a ceea ce reprezintă genialitatea în privința substanței melodice autentice, proaspete, curgînd parcă dintr-un izvor destinat unei veșnice abundențe. Într-o lucrare foarte întinsă, inspirația nu obosește niciodată, rămînînd mereu în acel registru al echilibrului între logica revenirilor și impulsul enunțării de material tematic nou, echilibru materializîndu-se în armonia construcției. Dacă interpretării i se pot reproșa ușoare inexactități, efortul dezinteresat al tuturor executanților merită aplauzele noastre cele mai sincere.

Viorel CREȚU

Ștefan Mureșanu—o jumătate de veac în slujba artei corale

Am fost martorii unui eveniment emoționant în viața artistică a Capitalei : împlinirea unei jumătăți de veac de activitate a dirijorului Ștefan Mureșanu. Personalitatea maestrului Mureșanu rămîne o pildă de dăruire în slujba artei corale românești, un exemplu de profesionalism autentic. Părtaș la eveniment, corul Filarmonicii „George Enescu" înscrie o pagină de istorie în cartea muzicii noastre, în clipa cînd își cinstește primul dirijor ce a contribuit la închegarea acestui ansamblu de elită al țării.

Ștefan Mureșanu a fost și a rămas un adevărat plăieș al cetății Bucureștilor. După ce a condus timp de aproape 15 ani *Corala Municipiului*, a trecut la conducerea corurilor profesioniste ale *Filarmonicii „George Enescu"* și *„Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei"*, legîndu-și astfel definitiv numele de formațiile bucureștene. Dacă vom adăuga și faptul că Ștefan Mureșanu nu a ocolit în cariera sa nici formațiile artistice de amatori (corul *Finanțe-Bănci*, de pildă, a atins performanțe interpretative excepționale sub conducerea sa, reușind să obțină de 4 ori titlul de laureat pe țară), atunci vom contura mai pregnant imaginea acestui animator împătimit al artei corale.

Drumul afirmării lui Ștefan Mureșanu nu a fost deloc ușor. Dimpotrivă, obstacolele subiective și piedicile obiective nu l-au ocolit. Dîrzenia, perseverența, forța de muncă, talentul înnăscut, pregătirea și capacitatea profesională l-au ajutat să învingă dificultățile. Cînd vine vremea bilanțului activității muzicienilor, Ștefan Mureșanu se prezintă cu fruntea sus, onorat de o colecție de elogii în presă și la radio, de numeroase imprimări radiofonice și discografice, peste care istoria nu va putea trece cu ușurință.

Născut la Găești în ziua de 23 martie 1909, Ștefan Mureșanu a fost discipolul profesorilor Ion Nonna Otescu, Ioan D. Chirescu, Ștefan Popescu, Constantin Brăiloiu și George Breazul la Conservatorul din București. Încă de pe băncile școlii, profesorul clasei de operă Mihail Vulpescu l-a adus în colectivul cultural al Municipiului Capitalei cu gîndul să-l promoveze la conducerea viitoarei corale bucureștene. În urma unui concurs din anul 1933, foarte tînărul dirijor Ștefan Mureșanu a preluat conducerea formației, primele concerte ale coralei bărbătești fiind susținute cu succes la Ploiești și București. Adunînd cele mai valoroase elemente artistice din Ateneele populare ale Capitalei, dar și o serie de studenți ai Conservatorului, noul dirijor a reușit în scurtă vreme să închege un ansamblu de prestigiu, ce se va alinia cu cinste Societăților corale *Carmen*, *Cîntarea României*, *Cîntul nostru* și *România*. După numai 5 ani de activitate, Corala Municipiului București s-a transformat într-o formație mixtă, astfel că din 1938 cele două orchestre simfonice puteau conta pe încă un ansamblu prestigios pentru interpretarea marilor partituri vocal-simfonice. În formație au cîntat compozitorii Constantin Palade, Vinicius Grefiens și Florin Comișel, dirijorii Nicolae Boboc, Ion Vanica, Theodor Cartiș și Ion Marian, tenorul secund (!) Octav Enigărescu, soliști-colaboratori ai coralei fiind tenorul de reputație mondială (de mai tîrziu) Petre Munteanu, cîntăreții de operă Lisette Dima, Ana Tălmăceanu, Nicolae Secăreanu, Mircea Buciu, Nella Dimitriu, George Ștefanovici, Nicolae Păun, Arta Florescu, Petre Ștefănescu-Goangă, Mihail Știrbei, Cornelia Gavrilescu, Nicolae Teofănescu și Maria Moreanu. În primii ani de după război printre tinerii soliști ai Coralei Municipiului București s-au numărat Valentin Teodorian, Margareta Mureșanu, Ion Stoian, Zenaida Pally, Alexandru Voinescu, Viorica Albulescu, Emilia Răsăcănescu ș.a. Adeseori, acompaniamentul la pian a fost susținut de Theodor Fuchs și Aglaia Mihăilescu-Toscani.

Simpla citare a atîtor nume de prestigiu în cultura noastră muzicală, răsărite și afirmate în jurul formației conduse de Ștefan Mureșanu, reprezintă implicit și contribuția tacită a acestui modest animator al mișcării vocale a Capitalei de odinioară. Desigur, că toate formațiile de ieri au dispărut spre a lăsa locul ansamblurilor profesioniste de azi, dar fără munca lor de pionierat artistic, fără crearea climatului fertil al publicului îndrăgostit de genul coral, fără stimularea compozitorilor epocii pentru realizarea unui repertoriu adecvat, nu s-ar fi putut clădi edificiul mișcării artistice contemporane. Spre deosebire de *Carmen*, *România* și *Cîntarea României*, formații reprezentative și cu o activitate notabilă peste hotare, cu apariții publice interne relativ restrînse, *Corala Municipiului București* a susținut o vie mișcare artistică atît în Capitală, cît și în centrele limitrofe ca Ploiești, Alexandria, Giurgiu etc. sau în municipiul Craiova. În anii grei ai celui de al doilea război mondial, formația lui Ștefan Mureșanu a susținut numeroase emisiuni de muzică românească la Radio București, a dat concerte *a cappella* în toate Ateneele populare ale Capitalei. Ștefan Mureșanu a inițiat cicluri întregi de concerte corale pe diferite zone ale României (executînd în primă audiție zeci de pagini inedite ale compozitorilor noștri), după cum a colaborat cu Antonin Ciolan și Theodor Rogalski la tălmăcirea unor ample partituri din patrimoniul universal și național semnate de Ludwig van Beethoven, ca și de Tiberiu Brediceanu, Timotei Popovici, Nicolae Buicliu, Simeon Nicolescu.

După 1950, a început a doua „tinerețe" a entuziastului dirijor : conducător al corurilor Filarmonicii „George Enescu" (1950—1955) și Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei (1953—1970). Este etapa satisfacțiilor depline — prin abordarea marelui repertoriu vocal-simfonic original și universal, prin lărgirea sferei de activitate în domeniul operei și operetei, prin colaborarea cu prestigioșii șefi de orchestră : George Georgescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Mircea Basarab, Emanuel Elenescu, Iosif Conta, Paul Popescu, Mircea Cristescu ș.a.

Deși nu putem enumera — chiar parțial — primele audiții și capodoperele din marele repertoriu în execuția cărora corurile conduse de Ștefan Mureșanu au avut un rol determinant în succesul la public, totuși nu dorim să trecem peste acele momente de neuitat, săpate adînc în viața și conștiința auditorilor Capitalei. Oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumi-

trescu, cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, apoi *Recviemul* de W. A. Mozart și *Simfonia a IX-a* de Beethoven (în versiunile singulare ale lui C. Silvestri), operele în concert *Paiațe*, *Cavalleria rusticană* și *Otello* — iată doar cîteva din împlinirile artistice de excepție ale lui Ștefan Mureșanu. Acestea i-au adus satisfacția decorării cu ordinul Meritul cultural și Ordinul muncii.

În încheierea acestui portret avem poate dreptul, ca exeget al istoriei muzicii românești, să ne punem o întrebare tulburătoare, dar absolut necesară : ce a însemnat Ștefan Mureșanu pentru arta corală românească și care este locul său în ierarhia dirijorilor noștri ? După o etapă de dirijori-compozitori (G. Musicescu, Gh. Dima, Ion Vidu, D. G. Kiriac, Gh. Cucu, I. D. Chirescu, Marcel Botez, N. Lungu, Gh. Danga, D. D. Botez) a apărut generația dirijorilor-interpreți. Ștefan Mureșanu a rămas un autentic deschizător de drumuri, exemplul său fiind urmat azi de Florentin Mihăescu, Ion Pavalache, Aurel Grigoraș, Diodor Nicoară, Valentin Gruescu etc. În peisajul artistic de acum o jumătate de veac, strădaniile sale pentru frazarea expresivă naturală, impecabila dicțiune, accentele silabice, bogăția de nuanțe legate de text, ruperile de ritm, pauzele de expresie — au apărut ca „îndrăzneli" artistice. Chiar dinamizarea tempourilor unor piese clasice din secolul XIX, intrate în conștiința publicului prin tălmăcirile impuse de compozitorii-dirijori, au surprins publicul și presa. Timpul însă, a fost de partea lui Ștefan Mureșanu, fiindcă progresul artei noastre corale după 1950 s-a produs tocmai prin aceste „inovații". Școala maestrului D. D. Botez — atît prin exemplul corurilor Radiodifuziunii și Filarmonicii, cît mai ales prin catedra de la Conservator — și pilda strălucită a corului *Madrigal* al lui Marin Constantin au însemnat pași importanți pe marginea experiențelor înaintașilor. Ștefan Mureșanu rămîne unul dintre precursorii stilului contemporan în arta corală românească și locul său nu poate fi decît pe treptele înalte ale maeștrilor genului vocal autohton.

Viorel COSMA

★

Corul Filarmonicii „George Enescu" din București, dirijat de Ștefan Mureșanu, a înscris — prin concertul din 4 februarie — o nouă pagină în albumul bogatei și valoroasei tradiții corale românești, oglindind nu numai latura interpretativă a acesteia, ci și pe cea legată de creația destinată de-a lungul timpului ansamblurilor vocale. Dirijorul Ștefan Mureșanu a oferit astfel o veritabilă lecție de istorie a muzicii corale autohtone, pornind de la partituri ale unor maeștri de la cumpăna veacurilor XIX și XX, continuînd apoi periplul componistic pînă la veritabilele bijuterii ale unor autori contemporani, cărora le-a fost dedicată în întregime partea a doua a concertului.

Sub cupola Ateneului Român au răsunat din nou acele miniaturi devenite clasice în literatura genului, semnate de Ion Vidu, Dimitrie Georgescu Kiriac, Ioan D. Chirescu, Gheorghe Cucu etc. — lucrări ce dește-aptă în memoria ascultătorului rezonanțe ale auditiilor trecute, îndemnînd la firești comparații. În versiunea realizată de ansamblul bucureștean condus de Ștefan Mureșanu, s-a remarcat preocuparea minuțioasă pentru reliefarea detaliului, în cadrul unei echilibrate construcții a întregului. Prin gesturi puține, concise, dirijorul a „decupat" imagini de mare expresivitate, creionate prin trăsături interpretative demonstrînd un rafinat simț stilistic, o elaborată conturare a fiecărei piese ca individualitate, caracter conferit prin cîteva — nu multe, dar pregnante — efecte specifice. Dintre numeroasele intervenții solistice, s-au evidențiat — prin sensibilitatea tălmăcirii, prin modelarea timbrală adecvată a glasului — Gabriela Drăgușin, Vasile Speranța, Paulina Stavrache, Mîndra Cernescu, Vasile Huzum.

Ecourile folclorice, invitînd nu numai la diferențieri coloristice, la jocul accentelor ci și la variate procedee de virtuozitate corală, s-au detașat și din majoritatea opusurilor incluse în cea de-a doua parte a programului, aparținînd compozitorilor : Gheorghe Dumitrescu, Anatol Vieru, Tudor Jarda, Doru Popovici, Alexandru Pașcanu, Nicolae Lungu, Gheorghe Șoima. Coordonatelor interpretative deja enunțate li s-au alăturat atribute specifice acestor partituri contemporane. Maleabilitatea ansamblului, precizia frazărilor — slujind fiecărui sens expresiv — au contribuit la deosebita realizare muzicală a acestor pagini. Se impune menționarea scurtei, dar prestigioasei prezențe a tenorului Valentin Teodorian, de o incontestabilă calitate artistică.

Într-un cuvînt, un concert emoționant atît prin caracterul său omagial, cît și prin valoarea interpretativă.

Anca Ioana ANDREESCU

MUSICA NOVA

În ultimul timp, „Musica Nova" a căpătat, se știe, un predominant profil de formație de cvartet. Este foarte bine, pentru că literatura pentru acest tip de ansamblu cameral deține — încă — un prioritar loc în ierarhia prospectărilor componistice, la noi și în lume. Mi-aș permite, chiar, sugestia ca muzicianul experimentat care este Mircea Opreanu, împreună cu colegii lui (Adrian Guțu, Marius Ungureanu, Victor Popescu), să cerceteze mai sistematic literatura de cvartet postbelică, unde, de la Carter la Ligeti, de la Boulez la Crumb, sau de la Lutoslawski la Xenakis, izbînzile situîndu-se în zona capodoperelor există cu certitudine și profitul pentru viața muzicală — al unor atari investiții — ar fi, evident, enorm.

Așadar, cvartetul *Musica Nova* ne-a propus, în 30 ianuarie, la Ateneul Român, o tripletă de cvartete aparținînd unor compozitori importanți din diferite generații ale muzicii noi românești : Corneliu Dan Georgescu, Ulpiu Vlad, Pascal Bentoiu.

După părerea mea, lucrarea de maxim interes a fost *Cvartetul* lui Corneliu Dan Georgescu. Să mă explic. Într-o vreme în care nostalgia marelui trecut tonal al Europei se împletește (încă) cu tendințele minimalisto-repetitive venite de peste ocean, într-o învolburare de subiectivism ce se constituie într-un cvasi fenomen de modă, Corneliu Dan Georgescu are curajul să apeleze, tocmai, la paradigmele menționatelor tendințe, abordîndu-le conceptual pentru a cristaliza o perspectivă componistică înnoitoare, opusă, insidios, aparentelor sugestii conținute în materialele folosite. Rezultă, astfel, o surprinzător de nouă punere în timp (dar, oare, nu aceasta este misiunea esențială a artei ?) a structurilor reprezentate de trison, pentatonie sau acordajul natural al instrumentelor de coarde. Cîștigul este remarcabil, deoarece se sprijină, integral, pe strategia opțională a compozitorului și nu pe aleatoriul centrifugal de ispite ale materiei supuse actului de disciplinare intelectuală pe care îl presupune creația.

Desigur, *Mozaic*-ul lui Ulpiu Vlad este o lucrare majoră a muzicii românești din ultimul timp ; multitudinea de direcții spre care se poate îndrepta nucleul generativ al lucrării (pus „în pagină" de un

laborios mecanism ce l-am analizat în revista *Muzica*) poate fi cristalizată și de tactica specifică scriiturii de cvartet (cînd spun „scriitură" de cvartet, mă refer nu la o anumită moștenire de coduri instituționalizate, ci la eficiența semantică pe care o implică cele patru instrumente). Însă cred că „adaptarea" macrostructurilor *Mozaic*-ului și a deciziilor formative ce-l produc la o formație particulară sau alta presupune un travaliu — conjugat al compozitorului și interpreților — urmărind nu aspectul generalizat (și generalizant) al sumei de tehnici de lucru, cît, mai ales, virtutea in-formațională inoculată unui spectru de posibilități limitat la un anumit ansamblu. Nu mică rămîne însă capacitatea cvartetului *Musica Nova* de a propune o minuțioasă explorare a ideilor remarcabilei partituri.

Concertul s-a încheiat cu *Cvartetul al VI-lea* de Pascal Bentoiu. Că acest compozitor aparține personalităților veritabile și de primă importanță pe care le avem la ora actuală este un adevăr pe care nu trebuie să-l mai demonstrez — și încă în cadrul unei cronici de concert. Temeinicia cu care Pascal Bentoiu s-a aplecat asupra marilor partituri de cvartet din toate timpurile, din secolul XX (mai ales ale lui Enescu), migala cu care a șlefuit detaliul încrustat într-o riguroasă construcție de ansamblu — de-a lungul a cinci lucrări de gen — îl recomandă pe compozitor ca pe unul din cei mai autorizați autori în dificilul gen al cvartetului de coarde.

Tocmai această binecunoscută activitate a compozitorului — teoretică și practică — în teritoriul cvartetului m-a atras spre audiția celui de-al *VI-lea Cvartet* al său. Și tot ea m-a făcut să aștept un eveniment; el s-a produs, dar trebuie să precizez natura lui. Nu cred că prin acest *al VI-lea Cvartet*, Pascal Bentoiu a produs o cotitură esențială a traseului său; sînt sigur, însă, că a obținut o explicitare a tehnicilor și — mai ales — viziunii pe care, se pare, lucrîndu-le în ultimul timp, vrea să le ducă mai departe, spre consecințe — acum — imprevizibile. Mă întreb, doar, dacă pe acest spinos drum al creației (ulterioare) este absolut necesar bagajul unor coduri instituționalizat-stilistice ale trecutului. Puritatea viziunii proprii, la orice etaj al istoriei muzicii, dar, mai ales, astăzi, se poate dispensa de tributul plătit prea îndatoritor ideilor deja consumate.

Finețea lucrului la opusul lui Pascal Bentoiu a indicat cota ridicată a familiarității cu procedeele marilor lucrări de gen ale primei jumătăți a secolului. Încă un motiv pentru ca „Musica Nova" să abordeze, sistematic, în *concerte*, aceste partituri esențiale.

În concluzie, „Musica Nova" se situează, grație în primul rînd eforturilor lui Mircea Opreanu, în zona superioară a formațiilor contemporane. Este sigur că viitorul, prin opțiunile repertoriale, prin prestațiile realizate de acest ansamblu, va confirma statutul cîștigat.

Criticii Petre Codreanu și Vladimir Popescu-Deveselu au făcut un comentariu alert și spiritual în marginea creațiilor propuse auditoriului de „Musica Nova".

Fred POPOVICI

RECITALURI

Dan Grigore — seri Chopin

Însuși faptul că, după ce a reunit două seri la rînd (18 și 19 februarie 1985) un auditoriu care a umplut pînă la refuz marea sală a Ateneului, recitalul Chopin susținut de Dan Grigore a trebuit — la cererea publicului — să fie încă o dată reluat (6 martie 1985), demonstrează, prin interesul neobișnuit de larg al *melomanilor* bucureșteni, prețuirea de care se bucură acest pianist situat astăzi pe culmile artei interpretative. Lucrul acesta — foarte natural, în sine — este destul de curios, dacă îl raportăm la binecunoscutul conservatorism al iubitorilor de muzică: pentru că, deși Dan Grigore și-a cîștigat de timpuriu un frumos renume, adevărata avalanșă de public la concertele sale a început să se producă tocmai din momentul cînd, ajuns la maturitate, artistul a îndrăznit să pună tot mai apăsat amprenta originală a personalității sale pe interpretarea paginilor celebre ale literaturii pianistice, violentînd astfel o tradiție pe care, mai mult chiar decît specialiștii, melomanii o apără îndeobște cu înverșunare. Cîștigarea adeziunii acestora din urmă, în atari condiții, echivalează deci cu o biruință artistică de proporții uriașe.

Noutățile pe care Dan Grigore le aduce în interpretarea lui Chopin — noutăți de natură să elibereze din substanța muzicii elementele perene, uneori chiar vizionare, prin care compozitorul își transcende epoca, trăind astăzi, alături de noi — sînt uneori frapante, alteori subtile și poate mai greu decelabile, dar întotdeauna justificate de o logică impecabilă a re-gîndirii textului. *Studiile op. 10 nr. 3, 4, 8 și 12*, de pildă — legate în suită prin contraste puternice, subliniate de particularizarea extremă a caracterului fiecăruia —, propun astfel o sobrietate generală a exprimării, ce nu exclude însă apelul la o agogică deosebit de capricioasă, la unele accente surprinzătoare, la neașteptate explozii ale jerbelor sonore cu care discursul chopinian este împodobit. Altădată, dimpotrivă — ca în *Studiile op. 25 nr. 1 și 11* —, Dan Grigore estompează strălucirea ghirlandelor de virtuozitate care subjugă atenția ascultătorului în interpretările de referință, pentru a aduce în prim plan evenimentele ritmico-melodice și armonice reale. În *Fantezia în fa minor, op. 49*, noutatea o constituie tratarea în alb-negru a imaginilor pe care atîția pianiști, înaintea lui, le-au încărcat cu multe, prea multe culori; scopul atins este reliefarea desenului, care își dezvăluie astfel nebănuite calități structurale. Pentru *Balada în sol minor, op. 23*, Dan Grigore realizează un decupaj ce încarcă alternativ epicul cu discretă nostalgie și intens dramatism. Tot astfel, *Mazurcile op. 41 nr. 2 și 3, op. 50 nr. 2 și op 63 nr. 3* amplifică, în viziunea lui, dimensiunea tragică a expresiei, pe care Chopin — cu o inegalabilă pudoare — a disimulat-o într-o delicată melancolie. Monumentala *Sonată în si bemol minor, op. 35* aduce ca notă inedită spectaculosul trecerii brusce de la o stare la alta, adesea în cuprinsul aceleiași idei muzicale, ceea ce conferă discursului o teatralitate de substanță. În sfîrșit, *Fantezia-impromptu* impune prin anularea sentimentalismului exacerbat (trăsătură caracteristică, de altminteri, pentru întreg demersul interpretativ al lui Dan Grigore), iar *Valsul în la bemol major* farmecă datorită realizării contrastelor aproape exclusiv prin tempo, iar nu (așa cum versiunile ilustre ne obișnuiseră) prin diferențe de intensități.

Am inclus în mod firesc, în comentariul asupra recitalului Chopin, și aceste ultime două piese pe care Dan Grigore le-a oferit în afara programului, la

solicitarea insistentă a publicului, ce și-a manifestat, și astfel, aprecierea entuziastă față de valoarea excepțională a muzicianului.

Adriana Bera

Încheind cu Caietul al II-lea (în recitalul susținut la sala Dalles, în 11 februarie 1985), integrala *Preludiilor* de Debussy, pianista Adriana Bera a împlinit o întreprindere temerară, demonstrînd cu autoritate că performanța aceasta, cu care mari pianiști și-au încununat cariera, este posibilă și în zorii ei. Desigur, demersul de acum al tinerei interprete nu epuizează resursele partiturii — și, probabil, revenind din timp în timp asupra ei, descoperind sensuri noi sau doar cizelînd detalii, pianista și-ar putea jalona într-un chip interesant, pentru sine și pentru cei ce o urmăresc, evoluția. Oricum ar fi însă, chiar această primă tentativă a sa a fost de natură să confirme calitățile pe care interpreta le-a dezvăluit cu alte prilejuri, potențîndu-le de astă dată prin aplicarea pe un discurs muzical deopotrivă amplu și subtil, caleidoscopic și complex. Posesoare a unei tehnici instrumentale evoluate — incluzînd, dincolo de precizie și viteză, o nuanțată diferențiere a tușeurilor și a folosirii pedalelor —, pianista are totodată capacitatea de a conferi expresiei, indiferent de caracterul său, o aceeași aură de poezie. Toate atuurile acestea i-au permis să pătrundă și să echilibreze, dozîndu-l foarte bine, amestecul rafinat de visare și zbucium *(Cețuri, Frunze moarte, Mărăcini)*, de delicatețe și violență abil ascunsă și lăsată să scapere din cînd în cînd *(Poarta vinului)* de duioșie și sarcasm *(General Lavine, excentric)*, de voluptate sonoră și savantă speculație intelectuală *(Terțele alternante)*, de mister și grandoare *(Terasa audiențelor clarului de lună)*, de fabulos și sentimental *(Zînele sînt minunate dansatoare, Ondine)*, de burlesc și gravitate *(Omagiu lui S. Pickwick)*, de ireal și pitoresc *(Canope)*, de spectaculos și neliniște *(Focuri de artificii)* din creația lui Debussy.

Oricît de impunătoare (mai cu seamă venind din partea unui tînăr interpret), totuși această veritabilă probă de măiestrie n-ar fi avut, poate, semnificația confirmării definitive a valorii, dacă nu s-ar fi asociat, în recitalul Adrianei Bera, cu prezentarea *Sonatei pentru un pian singur* de Liviu Dandara, într-o versiune de mare fidelitate față de text (și încă redată din memorie — lucru extrem de dificil, în cazul scriiturilor cu asemenea factură), dar și de profundă și originală inspirație personală. Iar faptul că muzica lui Liviu Dandara și-a exercitat asupra ascultătorilor fascinația, cu care autorul a înzestrat-o din plin, vorbește despre perspectiva pe care literatura pianistică românească o are de a găsi oricînd în Adriana Bera un interpret inteligent și sensibil.

Luminița VARTOLOMEI

Emanuela Iana Mihăilescu

În seria recitalurilor de pian din năstrușnica iarnă de la începutul lui 1985, iată unul care merita să înfrunți rigorile vremii : în 6 februarie, la Muzeul de artă, am întîlnit pe o tînără absolventă a clasei lui Gabriel Amiraș de la Conservatorul bucureștean, care actualmente are o activitate pedagogică și artistică la Lugoj. Din fericire, prin „descentralizarea" pianistică, multe regiuni ale țării se bucură astăzi de prezența permanentă a unor tineri maeștri ai clavirului. În Banat, trebuie să consemnăm cîteva reale tinere personalități, dacă ne gîndim la Sorin Petrescu (vezi cronica la recentul lui recital bucureștean în numărul precedent din *Muzica)* și Dragoș Mihăilescu la Timișoara, Miroslava Ghera la Reșița și Emanuela Iana Mihăilescu la Lugoj. De aceasta din urmă ne ocupăm în cronica de față — și este impresionant să măsori, de-a lungul anilor, virtuțile exemplare ale învățămîntului nostru muzical. Îmi aduc aminte cînd am ascultat-o, la începutul studiilor în Capitală, cînd venise din Oravița cu dorința de a intra la Conservator, cîntul ei vădind muzicalitate însă fiind însetat de o îndrumare profesională corespunzătoare aspirațiilor junei pianiste. Întîmplarea face ca, de atunci să nu o mai fi urmărit, așa că acum drumul parcurs în cîțiva ani se înfățișa impunător.

Emanuela Iana Mihăilescu și-a păstrat atuurile de „atunci", adică un farmec și o prospețime — captivante ale jocului pianistic, însă acum sonoritatea are concretețe și spirit ordonator, lucrurile sînt „puse la locul lor", conștiința construcției formale apare sesizantă. Desigur cînd un chip tînăr se confruntă cu problematica filozofică a ultimelor *Sonate* beethoveniene, te poți aștepta la decepții. Exact opusul s-a întîmplat cu redarea *Sonatei op. 110, în la bemol major*, care a beneficiat de una din cele mai proporționate și *adunate* versiuni din cîte am primit din partea reprezentanților noii generații de interpreți. Emanuela Iana are darul de a se menține permanent sinceră — și de aceea nu mimează un exces de profunzime în faimoasele recitative care pot tenta pe oricine să supraliciteze, să „suspine" fără acoperire interioară suficientă. Legato-ul ei este firesc, cu exact coeficientul plăcut de tensiune între sunete, cu o exactitate admirabilă a nuanțelor psihologice și a capacității de traducere a lor în sonorități. Dificilele arpegieri ale primei părți au fost depășite fără opinteli sau discontinuități de idee, *Scherzo*-ul a fost atacat cu o vehemență cumpănită, iar atît de anevoioasa de construit parte finală, cu diversitatea ei de episoade, în care desfășurarea *Fugii* alternează cu declamațiile interiorizate de *Arioso*, a fost dezvăluită cu o înțelepciune calmă, care ne-a încîntat. Nu trebuie să înțelegem că am obținut o versiune definitivă, bună de gravat pe disc, dar dificultatea abordării unui asemenea monument beethovenian este atît de considerabilă, încît a-ți păstra liniștea interioară și a drămui exact intențiile, în funcție de resursele proprii, reprezintă în sine o realizare demnă de respect.

Am urmărit apoi fermecătoarea *Sonatină pentru mîna stîngă* de Dinu Lipatti, din nou rostită fără complexe și parcă fără să se simtă că se recurgea la resursele instrumentale — fatalmente limitate — ale unei singure mîini (și nu cea mai destoinică din două). Ritmica de joc a episoadelor mișcate a fost decisă, fără ostentație totuși, accentele vii, spirituale — iar desfășurarea nu a trenat nici o clipă, nici în episoadele colorate de o umbră de îngîndurare. Emanuela Iana Mihăilescu ne-a recomandat, deci, în modul cel mai eficient o pagină concisă, însă *eficace* a literaturii pianistice românești, care merită auzită mai des. În fine, *Sonata în si minor* de Liszt. Desigur, aici „se putea și mai bine" — după cum își dădea seama însăși artista, înzestrată cu un simț al realității și o simplitate cinstită, pe care le-am recomanda ca lege întregii tinere generații. Pericolele au fost depășite însă fără accidente, fără să se tindă spre maximul „diavolism" lisztian. Iar impresia generală lăsată de recital a fost una extrem de luminoasă și reconfortantă.

Alfred HOFFMAN

Leontin Boanță — muzică românească pentru clarinet

Recitalul de clarinet susținut de Leontin Boanță la sala Dalles cu cîtva timp în urmă pare să se fi consumat fără ecouri deosebite dincolo de cercul de muzicieni sau doar susținători pentru care talentul său înnăscut, muzicalitatea de excepție ca și aplicația remarcabilă pentru clarinet (dar și pentru alte instrumente !) erau deja certitudini chemate mereu să se re-afirme. Dacă am început cu aceste „cuvinte bine potrivite" spre a-i schița, întru totul favorabil, un profil de muzician „dăruit", nu înseamnă că numele lui Leontin Boanță ar fi total necunoscut publicului meloman și că am vrea cu îndîrjire să-i curmăm anonimatul ! Nu este cazul : tînărul muzician activează de cîțiva ani în orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" ; a concertat în calitate de solist cu mai multe filarmonici din țară, fiind peste tot apreciat ca un deosebit virtuoz al clarinetului. A cîntat muzică de cameră — pagini selectate cu gust din repertoriul clasic și romantic, reușind interpretări de autentică frumusețe împreună cu pianista Steluța Radu. Pînă aici — realizări demne de aprecierea și aplauzele noastre.

Pare neîndoielnic faptul că activarea, în ultimii trei ani, în ansamblul de muzică contemporană „Traiect" (condus de Sorin Lerescu) a însemnat pentru Leontin Boanță o importantă ramificare de drum înspre acest domeniu mai puțin comod, prea puțin cunoscut și gustat al muzicii. Un contact nemijlocit cu muzica ultimelor decenii, în cele mai variate ipostaze de ființare — (de la improvizația liberă sau dirijată pînă la partituri extrem de riguros și baroc notate), cu concepții componistice opuse sau îngemănate, cu personalități de marcă ale muzicii românești (Stroe, Niculescu, Olah, Vieru, Nemescu, Brînduș etc.) ; lucrul umăr la umăr cu compozitorii-colegi de generație ; tot acest cumul de informație și efort din ultimii trei ani, deși nu întotdeauna spectaculos sau aducător de (meritați !) lauri, a însemnat un cîștig substanțial atît pentru sine — marcînd un stadiu superior de maturizare artistică — cît și pentru cauza muzicii contemporane, în prima linie a căreia îl vom afla mereu de acum înainte, entuziast, cu dăruire de suflet, pe Leontin Boanță.

Mai mult decît atît : familiarizarea cu structurile complexe, caracteristice, ale muzicii contemporane a avut un impact neașteptat de rodnic în natura muzicală generoasă în valențe a tînărului, reverberînd înspre zona reflexiei și creativității proprii. Apropierea și angajarea în componistică venind dinspre interpretare nu trebuie catalogată ca drum ocolit sau nesigur. Leontin Boanță este capabil de o mare sinceritate și bogăție imaginativă în interpretarea muzicii moderne, astfel că pasul spre creație originală a fost, în cazul lui, aproape inevitabil — cel puțin ca o experiență existențială, de aflare a măsurii proprii. Unica dovadă a acestei (posibile) a doua ramificări de drum — *„Muzică pentru clarinet și pian"* — probează o capacitate certă de asimilare și re-sinteză a datelor ambientului componistic în care se mișcă „interpretul" din el : ambient ușor de conturat prin enumerarea și succinta caracterizare a celorlalte piese din programul recitalului de la Dalles : Sorin Lerescu — *„Solo multipli"* (naștere înceată a melodiei din detalii și culoare, creșterea ei pe traiectul unui arc tensionat în arpegieri și stingerea simetrică, conciliantă) ; Fred Popovici — *„Derivații"* (contrastul multinuanțat ca principiu de compunere melodică ; o multitudine de voci, reliefuri, caractere articulate frapant, caracterizate concis, cu gest sigur) ; Doina Nemțeanu-Rotaru — *„Noaptea Sînzienelor"* (efluvii de un lirism cald, descriu, în secvențe ascendente, un timp al feericului, cu deschideri spre misterios sau doar melancolic, efect amplificat de contrapunctarea prezentului cu el însuși fixat în memoria benzii de magnetofon) ; în final : Aurel Stroe — *„În vis desfacem timpurile suprapuse"*, piesă oarecum „clasică" a repertoriului contemporan.

Deci, un recital integral de muzică românească — lucrări noi sau chiar prime audiții în care Leontin Boanță și colaboratoarele sale — Inna Oncescu (pian) și Anca Vartolomei (violoncel) s-au dovedit a fi interpreți de cea mai bună ținută.

Cîteva zile mai tîrziu, pe scena Radioteleviziunii (unde mai cîntase cu zece ani în urmă, la șaptesprezece ani), Leontin Boanță a interpretat în primă audiție bucureșteană lucrarea Doinei Nemțeanu-Rotaru — *„Trepte spre lumină"*, un veritabil concert pentru clarinet și orchestră. Rafinamentul orchestral, subtilitatea genezei acestei muzici, simplitatea elementelor care intră într-o tulburător-feerică alchimie sonoră, sonoritatea ca și „inedită" a clarinetului-bas au găsit în Leontin Boanță un entuziast și fidel interpret, concertul fiind înregistrat în cele mai bune condiții și avînd șanse să cucerească și adeziunea Electrecordului !

Carmen CĂRNECI

Ilse Maria Reich — recital J. S. Bach

Se cuvine a fi reliefat, printre concertele acestui tricentenar J. S. Bach, programul organistei Ilse Maria Reich, de sîmbătă 16 februarie. Doresc să mărturisesc că rîndurile ce urmează poartă o anumită subiectivitate și anume : am ascultat concertul nu doar ca un „public" receptor ci și ca un compozitor ce s-a apropiat și a detectat posibilitățile instrumentului prin intermediul Ilsei Maria Reich. Lucru dificil pentru un compozitor de tipul meu, preferînd sonorități evanescente și transformări abia sugerate ale nuanțelor — dar pe care interpreta le-a rezolvat, silind, prin subtile registrații, instrumentul sunetelor parcă decupate din blocuri de marmoră, să capete și fluiditate de acuarelă. Pot fi transgresate aceste calități și în cadrul unui program integral Bach ? Desigur că da, căci ele denotă *inteligența instrumentală* a unui interpret, ce găsește soluții în interiorul oricărui stil — lucru care s-a vădit și în felul în care a fost conceput programul serii. Cîte un preludiu cu fuga respectivă te introduceau în atmosfera fiecărei părți și le încheiau pe tipul structurilor bachiene crescînde în măreție : *Preludiul și fuga în do major*, concentrînd parcă în tratarea ancorată în jurul acestui „do" potențialul întregului sistem de semitonuri și, în final, celebra *Fantezie și fugă în sol minor*. Între ele, lucrări ce se pretau și la o interpretare mai pastelată, ca *Triosonata nr. 5 în do major* și revelatoarele *Variațiuni Canonice* („Kanonische Veränderungen") pe un coral de Luther — lucrare compusă de Bach în 1774 spre a fi admis în *Societatea de Științe Muzicale* deschisă doar compozitorilor și cercetătorilor într-ale muzicii (nu și interpreților !) și urmărind stimularea evoluției componistice. Este impresionant acest Bach în apogeul său componistic făurind o lucrare edificatoare spre a fi admis, într-o societate ce, dacă ar fi să ne luăm după manifestul ei (nu deținem, din păcate, date mai multe) nu ar putea fi oare comparată cu ceea ce numim astăzi „mișcare de avangardă" ?

Lucrarea dovedește dezinvoltura genială a celui ce pune într-o retortă coralul lutheran cu tot ce poate fi mai nou în stilul său ; sau, totodată, aceeași dezinvoltură genială a celui ce compune, în cazul de față — spre deosebire de conceperea abstractă a *Artei fugii* — o structură *pentru orgă* (cum o menționează și titlul complet al lucrării) fără a se sfii însă să adauge, în unele cazuri, îmbogățiri polifonice, răspunzînd spiritului său constructivist, pe care doar o a treia mînă le-ar putea realiza.

Această îmbinare între îndrăzneală și rigoare a fost transpusă de interpretă printr-o concepție de sinteză în registrație ce a adus atît culori camerale, menite a nuanța canoanele severe (octavă, quintă, septimă, augmentat ...) cît și cîte un timbru bine definit, corespunzînd desenului net și de neconfundat al choralului ce străbate peste polifonie — și în care remarcăm, o dată în plus, paleta bogată a Ilsei Maria Reich în tratarea pedalierului.

La începutul acestor rînduri mi-am mărturisit doza de subiectivitate pe care etica cronicărească este datoare s-o atenueze (deși, criteriile noastre, nu sînt oare, în ultimă instanță, subiective?); dar lectura lui Bach făcută de Ilse Maria Reich mi s-a părut a fi pus în lumină, în mod obiectiv și cu multă sugestivitate, unele trăsături ale genialului compozitor.

Myriam MARBE

Seară de sonate
Daniel Podlovschi — Liana Podlovschi

Pe deasupra calităților solistice bine știute, Daniel Podlovschi posedă virtuțile specifice ce se cer unui muzician de cameră : precizie și acuratețe în cîntat — șlefuite cu migală și deplină înțelegere a rostului lor într-o redare justă —, dulceața sunetului dar și penetranța sa, suplețea expresiei, acomodarea ritmică și de frazare cu un partener sau cu mai mulți, și încă altele. De altfel Daniel Podlovschi practică cu asiduitate genul cameral și recitalurile sale sînt cel puțin la fel de interesante ca și aparițiile solistice cu orchestra. Ultimul dintre ele (din 5 februarie, la Ateneu) ne-a întărit această convingere. Deși întreg programul (cu *Sonate* de Tartini, Bach, Mozart și Brahms) a fost redat la un nivel exemplar — cel puțin din punct de vedere tehnic, ceea ce nu-i puțin lucru desigur — cîteva momente s-au impus cu deosebire. De pildă dificila *Fugă* și *Allegro* din *Sonata în la minor* de Bach ; în *Fuga* amintită unitatea construcției, evidențierea clară a vocilor și a pilonilor armonici, siguranța rezolvării unor probleme tehnice, ne-au impresionat mai ales.

În *Sonata în si bemol major KV 380* de Mozart părțile extreme aveau prospețime, un aer jucăuș dar și densitate ; aici colaborarea cu pianista Liana Podlovschi a atins acel firesc și acea aparență a spontaneității atît de rîvnite de interpreți.

În fine, în *Sonata a doua în la major* de Brahms, Daniel Podlovschi a găsit, după părerea noastră, accentele cele mai convingătoare : predomina o tristețe învăluitoare, o durere care te împacă, o renunțare izbăvitoare (iertate fie-ne aceste prea subiective simțiri).

Tinere violoniste

Vineri 22 februarie la Studioul Ateneului am ascultat două tinere violoniste surori, Mihaela și Rodica Oancea, de la Liceul de Artă „George Enescu". Prima, elevă în clasa a IX-a, lucrează cu profesorul Nicolae Bilciurescu, iar cealaltă, în clasa a XII-a, cu profesoara Carmen Runceanu. În linii mari putem spune că, fără a ne impresiona în mod deosebit, cele două violoniste s-au străduit să cînte cît mai corect urmărind cu atenție indicațiile profesorilor lor, mînuind cu dezinvoltură instrumentul și lăsîndu-ne să întrevedem o posibilă evoluție spre mai bine.

Mihaela Oancea ne-a prezentat un program mai scurt : două piese de Sarasate *(Romanță andaluză, Introducere și tarantela* și puțin cîntatul *Poem* de Vasile Filip (interpretat altădată cu deplină înțelegere de către Mihai Constantinescu, elevul preferat al regretatului pedagog și compozitor). Neglijențele de intonație ne-au supărat cel mai mult în cîntul Mihaelei Oancea, însă ele erau întrucîtva compensate de o trăsătură de arcuș viguroasă, un elan ce susținea linia melodică, o sonoritate interesantă potențial.

La Rodica Oancea diferența de vîrstă și de ani de studiu era vizibilă mai ales prin grija pentru exactitate. O bună stăpînire a violonisticii propriuzise deci, relevabilă, de pildă, în *Preludiul din Partita în mi major* de Bach, dar și o preocupare prea evidentă pentru realizarea aspectului mecanic îndeosebi, împiedicînd conturarea unei expresii artistice adecvate, ca în *Sonata nr. 5* de Beethoven. Pentru Rodica Oancea, practic absolventă a liceului și virtuală studentă, problemele de ordin pur muzical trebuie să devină preponderente.

În partea I din *Sonata nr. 1* de Felicia Donceanu, Rodica Oancea s-a simțit mult mai în largul său : muzica atît de caldă a delicatei compozitoare și-a aflat ecoul în interpretarea mai sensibilă a tinerei violoniste. Încălzindu-se, pe parcursul recitalului, Rodica Oancea a cîntat partea a III-a din *Concertul în si minor* de Saint-Saëns cu aplomb, coloratura pronunțat romantică punîndu-i mai avantajos în valoare calitățile.

Un acompaniator atent și eficient a fost pianistul Adrian Tomescu, interpret bine cunoscut și apreciat.

Dan SCURTULESCU

Remus și Bianca-Luigia Manoleanu

Cunoscut publicului printr-o susținută activitate concertistică și de recital — repertoriul său cuprinde la această oră peste 11 lucrări concertante și un număr apreciabil de piese camerale din diverse zone stilistice — Remus Manoleanu aduce cu fiecare nouă apariție a sa în sala de concert o notă de interes, de inedit chiar, așa cum a fost și cazul ultimului său recital susținut în sălile Muzeului de artă R.S.R. la 20 februarie. Cu această ocazie, pianistul ne-a făcut din nou dovada unei expresive incursiuni în lumea sunetelor și a nuanțelor mustind de vivacitate, sau de acel „languir me fais" cu sonuri picurate în amintire, prin perdeluiri de gînd. Așa a fost, de exemplu, cazul celor *Cinci cîntece de iarnă* ale lui Valentin Petculescu, lucrare în primă audiție, cu piese aparent pe o singură coardă, dar fiind diferențiate în realitate ca viață lăuntrică. O altă primă audiție, *Imbold înfrînt* de Saviana Diamandi, a aflat în pianist tălmăcitorul unei stări de gradată tensiune, cu accente, afirmări aproape declamatorii și recăderea în initium. O expresie viguroasă, cu sunet percutant și discurs susținut, într-o altă primă audiție a serii : *Trei dansuri* de Anton Dogaru. Între aceste extreme, de la calda peisagistică de nuanță poetică a lui Valentin Petculescu, la robustețea stenică a lui Anton Dogaru, verbul pianistic al lui Remus Manoleanu a modulat în perimetre laxe : interiorizare, insinuări abile, sunet cristalin, fluența frazei — *Trei piese* de Nicolae Coman (structuri improvizatorice cu o vădită tentă de simplitate și bun gust — *Canto liber* de Grigore Nica, lirism cu întrupări ideatice de-a dreptul materiale și consistență sonoră — nocturna *Noapte în preajma apei* de Alexandru Pașcanu și tumult interior, intimă vibrație, sunet generos, dăruire în cele două *Preludii* semnate de Tudor Dumitrescu. Recitalul de lieduri pe versuri de Mihai Eminescu ne-a produs bucuria întîlnirii cu vocea rotundă, plină, expresivă a sopranei Bianca-Luigia Manoleanu. Eleva Emiliei Petrescu posedă o bună tehnică vocală, ceea ce îi permite să învingă dificultățile tehnice, ca în acele deosebit de grele *Sonete* ale lui Pascal Bentoiu, ve-

ritabilă piatră de încercare nu doar pentru performanța interpretativă, cît și pentru puterea de înțelegere și de redare a conținutului în contururi simple și clare. *Cu penetul*, *La mijloc de codru* și *Lumineze stelele*, un triptic semnat de Felicia Donceanu a dat posibilitate interpretei să parcurgă o gamă diferențiată de stări aflate sub semnul incantatoriului. *La steaua* și *Stelele-n cer*, două lieduri pe care le datorăm lui Tudor Ciortea, au pus și ele la încercare, prin țesătura lor vocală, posibilitățile interpretei, în timp ce *Dintre sute de catarge*, cunoscutul lied al lui Doru Popovici i-a oferit ocazia de a-și pune în valoare inteligenta mînuire a vocii în intimul raport sunet-cuvînt. Seară de mare forță sugestivă, cu împliniri și perspective pe care le dorim cît mai curînd materializate, recitalul soților Manoleanu a primit girul marelui public aflat în sală.

Carmen STOIANOV

Studioul tînărului muzician — X

A zecea manifestare din ciclul „Studioul tînărului muzician", organizat de Uniunea Tineretului Comunist în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", a programat un nou concert susținut de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, ce a îmbinat aspectul educativ cu cel artistic, din dublul punct de vedere : al celor de pe podium, și al celor din sală.

Dacă în luna ianuarie, scena Ateneului Român a găzduit un recital cameral, pe afișul căruia au figurat cîțiva dintre interpreții afirmați deja în viața muzicală națională și în concursuri internaționale, în 26 februarie — sub același generic — a avut loc un concert simfonic, înscriind ca protagoniști orchestra de studenți a Conservatorului și patru reprezentanți ai claselor de canto : Felicia Filip, Liliana Petrescu, Liliana Văduva și Mihnea Lamatic.

Un ansamblu simfonic nu trebuie să reprezinte doar suma membrilor săi, ci un organism viu, unitar, un singur „interpret", în sensul deplin al noțiunii, ca rezultant al fuziunii, al distilării și al replămădirii întregului, ca entitate alcătuită din sudura tuturor personalităților artistice componente. Urmărind această latură formativă a cursului său — alături de numeroase alte aspecte — dirijorul Aurel Niculescu a îndrumat această tînără formație către certe realizări artistice.

Din tălmăcirea poemului simfonic *„In Memoriam"* de Alexandru Pașcanu s-a reliefat larga bogăție de imagini expresive, de la lirismul pictural al unor tablouri sonore aerate, la dramatismul încordat al încleștărilor orchestrale, finețea rafinamentului timbral, concretizată nu numai în momente de mare densitate instrumentală, ci și în pasajele de solo ale suflătorilor.

Partea centrală a serii a fost dedicată unor pagini vocale, în care acompaniamentul orchestral a conturat profilurile stilistice adecvate, realizînd nu numai ambianța sonoră (chiar dacă sincronizarea instrumentelor nu a avut întotdeauna precizia dorită), ci și dialogul expresiv cu partenerul solistic, într-un dozaj echilibrat. *Aria Costanzei* din actul III al operei *„Răpirea din serai"* de W. A. Mozart a oferit sopranei Felicia Filip ocazia de a demonstra limpezimea unui glas al cărui timbru cristalin pare făcut pentru stilul mozartian, o dicție în general pregnantă, dar mai ales o ușurință deosebită pe toată întinderea vocii, a cărei strălucire și colorit se detașează cu predilecție în registrul acut. Poate că nu ar fi rău dacă velocității și volumului li s-ar adăuga o și mai mare grijă pentru acuratețe. Dificilă nu numai prin țesătura vocală, ci și prin susținerea tensională pe care o reclamă, *Aria scrisorilor* din actul III al operei *Werther* de J. Massenet a pus în valoare simțul dramatic al mezzosopranei Liliana Petrescu. Cu inteligență, Liliana Petrescu știe să-și stăpînească glasul, să-l modeleze, obținînd efecte expresive foarte sugestive ; de această dată, filtrul autocontrolului a fost poate prea dens, calitățile incontestabile ale interpretei relevîndu-se mai puțin decît în alte ipostaze. Evidenta bucurie de a cînta a străbătut tălmăcirea *Ariei Louisei* din „romanul muzical" cu același titlu de G. Charpentier de către Liliana Văduva, o soprană lirică cu o paletă dinamică diferențiată, cu acute pregnante, ale cărei intenții expresive ar trebui mai clar concretizate pentru a convinge. Să fi fost emoția cea care a alterat pe alocuri precizia intonațională ? Poate. La început cu un timbru cam metalic, lipsit de penetranță și de profunzime, glasul basului Mihnea Lamatic și-a dezvăluit treptat atributele, pe parcursul fiecărei strofe a cîntecului patriotic *„Mi-e dragă stema țării mele"* de Sergiu Sarchizov.

Suflul romantic, ce oscilează între discreția rafinată și forța plină de elan, definitoriu pentru *Simfonia a IV-a, în mi minor* de J. Brahms s-a profilat cu hotărîre în versiunea interpretativă a orchestrei de studenți a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijată de Aurel Niculescu. Echilibrul construcției arhitectonice, pregnanța coordonatelor expresive au clădit un edificiu monumental, finalul fiind gîndit ca o culminație a întregului.

Anca Ioana ANDRIESCU

CLUJ — NAPOCA

Repere ale vieții muzicale ianuarie — 1985

Filarmonică

Pentru melomanii clujeni, primele concerte susținute anul acesta de Filarmonică s-au dovedit extrem de generoase în evenimente artistice deosebite. Reținem două dominante ale acestor manifestări : preocuparea constantă pentru prime audiții și promovarea unor tinere talente care, prin noutatea și originalitatea prezenței lor, sînt capabile a satisface — în majoritatea cazurilor — exigențele unui public avizat.

În patru concerte din luna ianuarie afișele Filarmonicii anunțau șase prime audiții clujene : Irina Odăgescu *Bătălia cu facle*, Corneliu Dan Georgescu *Jocuri V*, Glazunov *Chopiniana*, S. Barber *Essay nr. 2* pentru orchestră, Pascal Bentoiu *Suita ardelenească* și Valentin Timaru *Dublu concert pentru contrabas, percuție și orchestră*. Această ultimă partitură poartă în program mențiunea de *primă audiție absolută*. Datată 1982, lucrarea are la bază un opus cameral creat cu zece ani mai devreme, *Sonata pentru contrabas, percuție și pian*. Alcătuit din trei părți — I Preludiu, II Interludiu, III Postludiu-final — *Concertul* se pliază dintru început tiparului clasic. Preludiul și Interludiul sînt concepute pe baza a două idei contrastante — construcție asemănătoare formei de sonată ; ambele au un caracter expozitiv. Culoarea ansamblului de percuție se combină ingenios cu linia pur melodică a contrabasului. Dar cele două glasuri instrumentale par uneori a-și schimba dominantele — dimensiunea melodică este prezentă la percuție prin vibrafon iar prin efecte de *pizzicato* contrabasul se apropie de sonoritățile percuției. Cadența mare, ce vizează ambele instrumente soliste, este prima elaborare consistentă a materialului tematic expus. Sînt intercalate mici momente improvizatorice. Postludiul continuă, amplificînd, dezvoltarea tematică din cadență, într-o desfășurare

în care, prin strălucirea lor aparte, instrumentele de percuție domină sonor. Într-un *Allegro vivace* alternează măsurile de 2 și 3 timpi; sînt intonate cele două idei de bază în intenția unei posibile reprize, pentru ca o cantilenă a contrabasului, acompaniat de vibrafon și susținut discret de orchestră să introducă epilogul lucrării. Incontestabil, *Dublul concert* semnat de Valentin Timaru este o reușită. Originalitatea materialului muzical folosit, măiestria îmbinării resurselor timbrale, expresivitatea întregului, echilibrul construcției dovedesc maturitatea unui creator ajuns la împlinire. La succesul lucrării au contribuit în egală măsură cei doi soliști, virtuozi ai instrumentelor lor, contrabasistul Dorin Marc și deja celebrul percuționist clujean Grigore Pop. Această primă audiție absolută a fost condusă cu seriozitatea și probitatea profesională ce-l caracterizează pe dirijorul Cristian Mandeal.

Dintre tinerii pe care i-am urmărit concertînd la început de an pe scena Filarmonicii clujene, am reținut-o pe pianista Ligia Oprean Popa. De doi ani absolventă a Conservatorului clujean, ea atrage atenția printr-o sensibilitate deosebită și un rafinament al culorilor instrumentale. Am apreciat aceste calități în interpretarea *Concertului nr. 1 în mi minor* de Chopin. A încîntat sonoritatea perlată a cantilenelor, grija pentru detaliu. Dar, uneori tocmai această prea subliniată detaliere rupe coerența întregului. I-am sugera talentatei pianiste o mai mare coeziune a părților ce alcătuiesc ansamblul, o construcție mai solidă a temeliilor pentru ca, în final, soliditatea și echilibrul edificiului muzical să nu sufere.

Conservator

Collegium Musicum Academicum este un nume bine cunoscut și mult apreciat de către toți iubitorii muzicii de epocă. De 18 ani flautistul Gavril Costea, oboistul Aurel Marc, Ilse L. Herbert — la viola da gamba și clavecinista Ecaterina Botar cîntă împreună iar ceea ce caracterizează evoluția formației este deplinul respect față de textul scris, permanența preocupare de cercetare a materialului muzical interpretat — frazare, nuanțe, timbru, manieră de emisie, sonoră etc. — impecabilă realizare tehnică. Așa s-a întîmplat și în cazul recitalului „G. F. Händel", inclus între manifestările de cinstire a tricentenarului nașterii compozitorului. Pentru realizarea acestui recital, membrii formației *Collegium Musicum Academicum* și-au asigurat participarea unor colaboratori de valoare — mezzosoprana Liliana Bizineche și oboistul Samoilă Costea. Pe rînd, fie în evoluții solistice, fie în ansamblu, fiecare dintre cei șase interpreți s-au dovedit adevărați artiști.

La polul opus — formația *Collegium Musicum Academicum* se află în momentul deplinei consacrări — în *Concertul de concerte* realizat prin colaborarea Conservatorului „G. Dima" cu Filarmonica clujeană patru studenți din diferiți ani de studiu și-au încercat puterile pe podiumul solistic. Momentul de maximă reușită a serii a fost, incontestabil, marcat de demonstrația de virtuozitate, inteligență, talent și bun gust de care a dat dovadă violonista Valentina Marcu (clasa lector Victoria Nicolae), în interpretarea *Concertului în sol minor* de Max Bruch.

Prezență discretă și totuși, extrem de personală, demonstrînd că a preluat de la maestrul ei — flautistul Gavril Costea — cea mai mare parte din tainele meșteșugului, flautista Margareta Soos a prezentat o variantă subtil și ingenios nuanțată, delicat timbrată a *Baladei* lui Frank Martin. În evoluții mai puțin spectaculoase dar întru totul corecte, violonista Maria Tamasi — care a abordat cu un deosebit curaj atît de dificila partitură a *Concertului* de Sibelius sub îndrumarea profesorului ei Andrei Agoston — și pianista Adina Dobocan Ghitea (clasa conf. Ninuca Oșanu Pop) care a interpretat *Concertul nr. 2 în fa minor* de Chopin, au trecut cu succes acest... examen de mare dificultate (dirijor Emil Simon). Căci, fiecare apariție în public *este* un examen în care interpretul se oferă celei mai exigente aprecieri, cea a publicului din sala de concert.

Operă

Faust, Lucia di Lammermoor, Don Pasquale, Carmen, Don Giovanni, Madame Butterfly... pe afișele de spectacol ale celor două Opere clujene; capodoperele genului sînt oferite an de an melomanilor, mereu în alte distribuții. Alături de artiști consacrați ca tenorul Emil Gherman sau soprana Niculina Mirea-Curța, pe scena Operei Române și cea a Operei Maghiare din Cluj-Napoca evoluează o întreagă generație tînără de cîntăreți — rezultat al școlii clujene de cînt, școală cu o atît de veche tradiție în învățămîntul muzical românesc! Liliana Bizineche — o „Carmen" de excepție care mizează pe inteligența și supletea mînuirii frazei mai mult decît pe impetuozitatea proprie personajului lui Bizet —, Elena Andries — care unește în realizarea partiturii Donnei Anna o tehnică vocală de mare agilitate și subtilitate cu un timbru vocal cu totul deosebit —, Alexandru Agache — un Don Giovanni pentru care, sîntem siguri, scena clujeană ar putea fi invidiată de marile teatre de operă europene — Doina Neculce Simpetrean — o Zerlina și o Norina ce cuceresc publicul atît prin strălucirea coloraturii cît și prin extrem de atrăgătoarea prezență scenică, Wilma Papp — o micuță Cio-Cio-san cum rar ne este dat să vedem și să ascultăm... iată doar cîțiva dintre cei mai buni soliști.

Desigur, ca peste tot în întreaga lume și la Cluj-Napoca se face simțită... criza regizorilor de operă. Viorel Gomboșiu încearcă să schimbe radical fața spectacolului cu *Carmen* de Bizet accentuînd latura veristă și nu cea a fastului și culorii prezente atît în taverna cît și în corrida spaniolă. Teoretic, viziunea sa pare veridică, posibilă. Practic — un mare eșec. Motivele principale: tradiția care a impus o „Carmen" voluptuoasă, strălucitoare, dansul și costumul împodobit însoțind în mod obligatoriu momentele acțiunii... rezistența interpreților cărora — în marea lor majoritate — subtilitățile, nuanțele evoluției scenice le sînt cu totul străine. Viorel Gomboșiu este — o știm — un talentat și experimentat regizor de operă. Totuși, ultimul său *Carmen* nu este un succes căci nu reușește să convingă.

Ultima premieră a Operei Române din Cluj-Napoca este lucrarea pentru copii *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu. În regia Rodicăi Popescu-Moisa și sub bagheta dirijorului Tiberiu Popovici, spectacolul nu reușește să depășească limita mediocrului. Un singur personaj este cu adevărat *realizat* — ne referim la „Împărat", rol în care Ștefan Popescu face adevărată... risipă de imaginație și măiestrie actoricească, totul în cadrele atît de severe ale unui bun gust desăvîrșit. Copiii sînt dornici de teatru și muzică, partitura este extrem de generoasă... Nu ne rămîne decît să sperăm că, mobilizați de aplauzele sincere ale celor mai mici spectatori, realizatorii acestei versiuni a *Motanului încălțat* vor încerca să le ofere, în viitor, un spectacol bun, mult mai bun, integral revizuit atît scenic cît și muzical (orchestra).

Cristina SÂRBU

A XXII-a gală a tinerilor concertiști

Succesul de prestigiu repurtat în februarie 1984 de către prima ediție clujeană a „Galei tinerilor concertiști" a determinat Filarmonica din Cluj-Napoca să solicite Colegiului Criticilor Muzicali din A.T.M. — inițiatorul, cu cinci ani în urmă, al acestei manifestări itinerante — includerea unei asemenea gale, cu o frecvență anuală, în planurile sale de stagiune. Drept consecință, în zilele de 15, 16 și 17 februarie 1985, la un an după prima ediție, s-a desfășurat în marea sală de concerte a Casei Universitarilor a XXII-a „Gală a tinerilor concertiști", de fapt o nouă „Gală a galelor", cum au fost supranumite edițiile din acest străvechi centru cultural al țării, deoarece — avînd în vedere marea exigență a publicului clujean — sînt selecționați pentru ele cei mai valoroși soliști afirmați la galele din anul precedent în diferite alte orașe. Din nou, cele trei seri au îmbrăcat un caracter sărbătoresc, datorită atît nivelului mediu extrem de ridicat — uneori de-a dreptul entuziasmant — al prestațiilor celor 14 tineri instrumentiști și cîntăreți, cît și contribuției de aleasă ținută artistică, sinceră dăruire și superior profesionalism a orchestrei Filarmonicii din Cluj-Napoca, aflată de această dată sub bagheta experimentată a unui maestru ca Emil Simon, care — depășindu-și rolul de „acompaniator" — a devenit un mentor și îndrumător al tuturor soliștilor. Faptul este cu atît mai demn de elogii, cu cît contactul între dirijor și soliști s-a stabilit pe parcursul unei singure repetiții, în dimineața concertului, nemaivorbind că multe din paginile programate la gală (de Paul Constantinescu, Liviu Glodeanu, Ravel, Massenet etc.) nu făceau parte din repertoriul curent al orchestrei, necesitînd astfel un efort sporit de concentrare.

Sărbătorirea în acest an a tricentenarului nașterii lui Bach și Händel a determinat includerea în programe a cîtorva din lucrările lor concertante și vocale. Printre ele s-a aflat aria *Ombra mai fu* din opera *Xerxes* de Händel, alături de arii din *Cantatele nr. 56 și 212* de Bach, interpretate de basul Teodor Ciurdea, în prezent solist al Operei Române din Capitală, cu realizări remarcabile pe plan național și internațional, din păcate aflat de această dată într-o evidentă indispoziție vocală. În plus, în ce privește aria din *Cantata nr. 56*, la care acompaniamentul se reduce la un oboi și bas continuu, deci fără dirijor, absența unei baghete coordonatoare a avut drept consecință realizarea aproximativă a părții instrumentale. Două studente ale Conservatorului din Cluj-Napoca, Lăcrămioara Sălăgean-Bândea (vioară) și Aurora Colcer (oboi), au susținut părțile solistice în *Concertul pentru vioară și oboi în re minor* de Bach, cu o bună stabilitate ritmică, oboista și cu un sunet incisiv, violonista, însă cu o prezență sonoră mai palidă. Mult mai omogen, mai sudat a apărut cuplul studenților violoniști ieșeni Daniel Manasi și Constantin Gilicel, a căror interpretare în *Concertul pentru două viori în re minor* de Bach a unit continuitatea pulsației ritmice cu plasticitatea expresivă, ambele indispensabile în muzica bachiană.

Două creații concertante reprezentative pentru muzica românească a veacului XX au beneficiat în gala de la Cluj-Napoca de interpretări de elevată ținută, am putea spune chiar „de referință". Ca și la gala de la Timișoara din toamna trecută, asistentul universitar Octavian Rațiu de la Conservatorul din București a parcurs partea solistică a *Concertului de vioară* de Liviu Glodeanu cu o nedezmințită autoritate, încadrîndu-se organic într-un discurs muzical plin de farmec, deși aparent contradictoriu, între limbajul predominant cantabil al viorii și ritmica plină de vitalitate a orchestrei, cu preponderența percuției. Propagator consecvent al creației regretatului Liviu Glodeanu, de care l-a legat o strînsă prietenie și o puternic cimentată afinitate artistică, Emil Simon a stabilit un contact prompt cu solistul, antrenînd totodată orchestra în intervenții pline de spontaneitate. Am apreciat deopotrivă și execuția lui Vlad Dimulescu, student în ultimul an al Conservatorului din București, în *Concertul de pian* de Paul Constantinescu, în care se afirmase anterior deasemeni la gala de la Timișoara. Ca și atunci, virtuozitatea tehnică s-a împletit la el cu o noblețe a frazării, care a conferit frecventelor inserturi de melos folcloric noi dimensiuni expresive.

Impresia excelentă produsă de soprana Viorica Popa, absolventă a Conservatorului din Iași, în marea arie de concert *Ah, perfido!* de Beethoven la gala de la Craiova din toamna trecută a determinat reînvitarea ei la gala clujeană. Din nou, ea s-a vădit a fi o soprană dramatică autentică, cu glas penetrant, capabilă să înfrunte cu succes dezlănțuirile în forță ale orchestrei și să realizeze totodată o expresie de mare pregnanță emoțională prin valorificarea fermă a mijloacelor tehnicii și artei vocale. Absolventă a Conservatorului din Cluj-Napoca, în prezent solistă a Operei Române din București, mezzo-soprana Corina Circa a știut să imprime celor două arii din opera *Werther* de Massenet suflul liric specific stilului liric francez, convingînd totodată prin amploarea vocii și cursivitatea frazării.

Concertele de pian au constituit în fiecare din cele trei seri puncte de atracție deosebite, datorită prezenței la claviatură a unor tineri pianiști de remarcabil talent, toți trei — inclusiv Vlad Dimulescu amintit mai înainte — studenți sau absolvenți ai clasei profesorului Constantin Ionescu-Vovu de la Conservatorul din București. În *Concertul de pian în sol major* de Ravel, Cristina Stănescu a știut să evidențieze claritatea formelor, în spiritul marii tradiții franceze a lui Couperin, în care sînt învesmîntate aici liniile melodice pătrunse de o difuză melancolie. Am fost plăcut impresionat de modul simplu, reținut, introvertit, în care a parcurs partea lentă, *Adagio assai*, una din cele mai inspirate pagini raveliene. Studentul Constantin Sandu, pe de altă parte, a impresionat prin energia debordantă impregnată părților extreme ale *Concertului de pian nr. 2 în do minor* de Rahmaninov, mai puțin în partea centrală, care ar fi suportat un plus de cantabilitate, pentru evidențierea lirismului elegiac, atît de specific rahmaninovian.

Studentul Carol Huros de la Conservatorul din București, remarcat la o gală anterioară în *Simfonia concertantă pentru violoncel* de George Enescu, a abordat de data aceasta *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaicovski, realizate cu sinceritate, cu gust artistic, cu o tehnică sigură, dar cu o oarecare tendință spre frism, pe care textul muzical nu o implică, accentul trebuind să cadă aici mai degrabă pe valorificarea focurilor de artificii ale virtuozității.

Ladislau Horvath, absolvent al Conservatorului din București, actualmente membru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, a reluat la Cluj-Napoca *Poemul pentru vioară* de Chausson, prezentat anterior la gala de la Constanța din vara trecută. A demonstrat și de data aceasta o natură violonistică înnăscută, o siguranță deplină în mînuirea arcușului, care s-ar cere însă îmbinate — la o asemenea lucrare, pătrunsă de o seducție poetică aparte — cu o expresie mai interiorizată, mai aproape de atmosfera intimă pe care interpretul este chemat s-o creeze.

Ca și la gala de la Craiova, unde a stîrnit entuziasmul publicului în *Concertul de vioară* de Beethoven, Luminița Petre — studentă în anul II la Conservatorul din București — a constituit și la Cluj-Napoca revelația galei. Sonoritatea somptuoasă a instrumentului, suplețea frazării, o intuiție muzicală ascuțită, un temperament dinamic, — iată calitățile care o recomandă ca o violonistă de frunte a generației sale, cu perspective certe de afirmare și în arena internațională. Măiestria cu care această tînără

cu aspect firav rezolvă redutabilele dificultăți tehnice și stilistice ale celebrei pagini concertante beethoveniene — veritabil „concert al concertelor" de vioară — cucerește în mod spontan orice asistență. Așa a fost la Craiova și tot astfel la Cluj-Napoca, unde apariția Luminiței Petre a reprezentat culminația celei de-a XXII-a ediții a „Galei tinerilor concertiști".

Edgar ELIAN

„Simfonia a IV-a" de Vasile Herman

Concertul din 8 februarie al Filarmonicii clujene, dirijat de Emil Simon, a relevat *Simfonia a IV-a* de Vasile Herman (primă audiție) ca o lucrare pregnantă în contextul simfonisticii contemporane românești. Afirmația poate fi susținută și analitic, dar a fost dovedită și de adeziunea publicului. Proporționalitatea construcțiilor, unitatea prin varietate a limbajului muzical, prezența intonațiilor folclorice în „protoplasma" organismului simfonic sînt calități ce au putut fi sesizate de către melomani. Pentru cei ce cunosc creația compozitorului, acest nou opus — datînd din 1984 — a reafirmat stilemele individualității sale artistice: manifestarea originii folclorice a materialului sonor la nivel celular, organizarea sa modală, preponderent cromatică, suplețea ritmului, utilizarea rafinată a procedeelor heterofonice, orchestrația în care elementele aparatului amplu realizează detalii coloristice armonios integrate pe suprafețe largi. Cele cinci părți — *Adagio, Allegro deciso, Adagio, un poco rubato, Libero* și *Allegro, ma non troppo* — evocă, transfigurat, bocetul, doina, hora. Să menționăm, din acest opus complex, partea a patra, numită de autor „horă ironică" — o reconsiderare estetică a dansului care, (după *Prosodion* din *Simfonia I* ori *Dansul cavalerului trac* din cantata *Muzică antică)* atestă originalitatea componistică a lui Vasile Herman. Dramaticul, ludicul, ironicul, frumosul, monumentalul — îngemănate prin gradații ori contraste — au fost puse în valoare de calitatea interpretării.

Solistul aceleiași seri, pianistul Gyula Kiss (din R. P. Ungară), a prezentat *Concertul Nr. 1 în mi bemol major* de Liszt. Tehnica de mare anvergură — estompînd, parcă, rezultantele expresive — s-a relevat ca însușire caracteristică în prima sa ipostază solistică alături de orchestra clujeană și dirijorul Emil Simon. Suplimentele au evidențiat aceeași predilecție pentru sonorități puternic reliefate: peste armoniile ca de pastel ale *Preludiului în mi minor* de Chopin, au fost trasate contururi melodice apăsate, iar *Allegro barbaro* de Bartók și-a aflat o redare debordantă — confirmînd că acesta este teritoriul stilistic pe deplin adecvat interpretului.

Simfonia I în do minor de Brahms este o lucrare preferențială, se pare, a dirijorului și orchestrei — dar și a auditorilor, care pot să compare astfel particularitățile fiecăreia dintre interpretări ori să se lase abandonați efectului de catharsis al muzicii. Această versiune dirijorală nu s-a desfășurat într-un proces dinamic, ci a oferit o perspectivă echilibrată asupra datului monumental, *Simfonia* brahmsiană.

...Un concert „normal" al stagiunii clujene — care ne-a obișnuit cu prime audiții de referință din creația românească, prezențe solistice de interes, reevaluări ale opusurilor tradiționale.

Elena Maria ȘORBAN

IAȘI

Ernani

Între marile aniversări culturale din 1985, odată cu tricentenarul Bach — Händel — Scarlatti, celebrăm și un secol de la moartea lui Victor Hugo; în această ordine de idei să amintim că la 25 februarie s-au împlinit 155 de ani de la faimoasa *Bataille d'Hernani*, cînd, la *Théâtre-Français*, clasicii și romanticii și-au disputat succesul vers cu vers, după cum a consemnat Th. Gautier în *l'Histoire du romantisme*. Prin alegerea subiectului de epocă, prin calitatea și caracterul personajelor, prin acțiune și prin deznodămînt, prin stil, Hugo a stabilit atunci tipul dramei romantice. În spiritul vremii, manifestul tinerei școli de la începutul secolului trecut, s-a asociat cu imaginea eroului luptător pentru libertate. Hernani a zguduit spiritele, a intrat ca atare în conștiința artistică a epocii; dar problema esenței *dramatice* a acțiunii, în contrast cu caracterul *liric* al personajelor din piesa lui Hugo, rămîne încă deschisă. În sensul clasic al interpretării, Don Carlos este singurul personaj tragic, pentru că el are o voință contrarie pasiunii sale: el devine Carol Cvintul prin detașarea de tot ceea ce-l dominase pînă în momentul încoronării și prin aceasta supraviețuiește impactului cu forțele potrivnice. Hernani, Don Ruy Gomès de Silva, Dona Sol, purtați de forța intempestivă a iubirii și a urii, își urmează soarta romantică. Năzuințele lor înflăcărate nu au tăria înfăptuirii. Ei ies din cadrul tragic, se exclud prin moarte dar continuă să trăiască prin permanența sentimentului, ca simboluri eterne. Sub acest aspect, Hernani se detașează; complexitatea și sensul pozitiv al semnificației sale îl singularizează ca erou al iubirii și al luptei pentru libertate; totodată, ca erou al curajului și al onoarei cavalerești. Preluînd drama hugoliană, Verdi nu pune încă accentul pe dezvăluirea psihică a personajelor; relațiile dintre ele dezvoltă drama iar aspirațiile comune cu acelea ale colectivității o hiperbolizează. După *Nabucco*, *Ernani* se sprijină pe *construcția corală* de a cărei sugestie națională dar și universalist-romantică, ne pătrundem încă, la un secol și jumătate de cînd contemporanii marelui compozitor au aclamat „Viva VERDI". Acestea credem că au fost dominantele gîndirii regizorale a maestrului Dimitrie Tăbăcaru cînd a montat *Ernani* și la Iași, într-un spectacol de rezistență și de directă comunicare. Au fost eliminate, cu bună știință, părți neesențiale ale partiturii, care nu pot servi dinamica interioară a conflictului sau care ar putea duce astăzi chiar la ridicol. Regizorul Tăbăcaru a adus *Ernani* pe scenă, în perspectiva dramaturgiei mature a lui Verdi și nu doar ca pe un vîrf al creației de pînă la 1844; a avut în vedere *Don Carlo* și nu *Oberto, conte di San Bonifacio*. Ambele distribuții au ajutat la înfăptuirea viziunii sale dar într-o formă interpretativă evident diferită pe care dirijorul Victor Dumănescu a acceptat-o și a susținut-o cu o redutabilă cunoaștere a naturii vocale a soliștilor. Suportul instrumental de acompaniament sau de întregire a imaginilor sonore a fost sensibil mînuit în acest sens, prin variații de intensitate și de tempo excelent raportate la linia vocală; numerele corale (maeștri de cor Anton Bișoc și Ion Pavalache) au avut autentică trăire și o nuanțată participare la acțiunea dramatică. Deși cu o capacitate numerică restrînsă, corul Operei a făcut dovada, și prin spectacolul cu *Ernani*, că voința de calitate interpretativă, respectul pentru marea tradiție corală de la Iași, sînt mobiluri însuflețitoare. În primul rînd datorită ansamblului coral, montarea aceasta își păstrează gradul de accesibilitate, căci numai acuratețea neștirbită a elementelor de expresie muzicală pune în valoare frumusețea melodicii verdiene, suflul de „largă respirație".

Cele două distribuții solistice s-au constituit în două grupuri bine omogenizate ca intenții și realizare. Mioara Cortez-David — Elvira, Filimon Siminic — Ernani, Visarion Huțu — Don Carlo, George Solovăstru — De Silva, au optat pentru tonus-ul vocal de mare amploare și strălucire, linia pe care credem că a imprimat-o în bună măsură glasul de o patetică vibrație al sopranei Mioara Cortez-David, ale cărei inflexiuni timbrale aduc la Iași ceva din marea scenă italiană. Basul George Solovăstru, într-o desfășurare vocală surprinzător de avîntată, a pus în joc resurse de amplitudine pe care nu ne amintim să le fi folosit în trecut, tocmai într-un rol de recunoscută dificultate, ceea ce a convenit compoziției profund romantice a personajului De Silva și totodată unității vocale de grup. Plin de elan ne-a apărut și tenorul Filimon Siminic, împlinind cu dezinvoltură dar și cu voință de frază și de stil, pe Ernani. Toate aprecierile pentru felul în care acest solist a evoluat rapid, de la o reprezentație la alta, într-un rol care-i întregește fericit repertoriul. Rămîne de spus că baritonul Visarion Huțu a părut prea temperat în cadrul acestui grup solistic, datorită faptului că a dorit să distingă mai tranșant decît partenerii, planurile participării afective, fețele personajului : Don Carlo, nobil curtean gata la subterfugii și disimulări pentru a cîștiga iubirea Elvirei ; Don Carlo, regele care va deveni împărat, sacrificînd iubirea. Condiția clasică și, cum spuneam, tragică, a personajului, măreția poziției sale s-a pus mai bine în lumină prin Visarion Huțu în a doua distribuție, unde a dominat alături de Adriana Severin. De data aceasta, Elvira a avut o altă compunere : solista a accentuat caracterul dramatic al desfășurării, reducînd, controlînd lirismul. Adriana Severin a contribuit mult la pregătirea culminației și a efectului final, a stimulat pe parteneri, îndeosebi pe Filimon Siminic, la participarea teatrală mult mai aprofundată. Tînărul bariton Cristian Waks nu-și dezice cartea de vizită pe care i-a oferit-o Opera din Iași, unde a fost primit și încurajat după terminarea studiilor. Asemeni aparițiilor de debut, pe care le-am semnalat la timpul potrivit, în această prezență solistică, cu un rol care obligă, a avut multă personalitate. Cristian Waks este o „voce" cu ușurință naturală, bine dăruită în toate registrele, cu o școală bună și cu intuiții pe care le conturează convingător ; în rolul De Silva a dezvăluit îndeosebi latura psihologică a personajului.

În roluri episodice, soliștii Camelia Șotrin-Pascu, Evredica Filipovici, Octav Ambrozie și Petre Cărcăleanu au întregit spectacolul cu responsabilă dăruire.

Paula BĂLAN

RECENZII

George Sbârcea, „Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX"

Dacă George Sbârcea ar fi fost regizor, ar fi fost fără îndoială unul dintre aceia pentru care plăcerea coordonării „jocului" s-ar fi împlinit adesea participînd el însuși la „joc", o participare camuflată desigur prin proiectarea leitmotivică a unui personaj, a cărui funcție ar fi aceea de a reflecta și refracta la nivelul propriei impresionabilități marea scenă a lumii. Pentru George Sbârcea, muzicologul, reprezentarea are loc în alt cadru, pe alt podium al elevației spirituale, rămîne însă problema conștiinței perfectibile prin forța modelatoare a muzicii, problemă cheie a gestului său evocator. Dar cum să surprind infinitele nuanțe ale entității ușor desuete pentru unii — de suflet —, incandescența ideilor purificate prin experiența catharsisului, constanta dar și fugara identitate a oficianților de azi și de ieri ai artei sonore, dacă nu la persoana întîi, transformată în precis oscilograf al poeziei clipei, al limpezirii apelor conștiinței.

Este postura ce convine poate cel mai bine stilului literar și uman, am putea spune, al lui George Sbârcea, care în ale sale *Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX* reușește să rămînă proaspăt, emoționant și sincer, consecvent dominantei sale lirice pe parcursul a șapte decenii. Sinceritatea este absolută atunci cînd autorul mărturisește în prefața cărții sale : „Ceea ce am reținut în primul rînd din întîlnirile acestea este suflul pasionat al muzicii, al dragostei de muncă și respectului de om ce trece deopotrivă peste manifestările marilor și ale mai puținilor mari artiști pe care i-am cunoscut".

Urmărindu-l pe George Sbârcea în lungul său periplu, în adîncimea orizontului spiritual, fecundat de ideile unor mari compozitori și interpreți ai secolului XX, precum și de-a lungul meridianelor intersectate de undele artei „grele" sau „ușoare", dar pretutindeni înțeleasă de către autor, și nu doar de el, ca „promotor al dezvoltării conștiente, al îmbogățirii vieții interioare, al înfrumusețării continue a existenței", obținem dimensiunile unui univers în care dezideratele muzicienilor-gînditori prefigurează un nou organ al marilor idei despre om-virtute-frumusețe. Farmecul momentelor evocate de George Sbârcea din fuga condeiului și păstrînd tonusul entuziast pe parcursul unei ample perioade (1923—1982) rezidă, dincolo de virtuozitatea stilistului, din unghiul de abordare a problemelor muzicale, unghi ce luminează întotdeauna aspectul esențial al unei creații, ținute interpretative, interpretări muzicologice. Este un adevărat „regal" al concepțiilor muzicienilor secolului XX, în care momentul creațional se confruntă nu de puține ori cu alte aparent paradoxale tangente, precum politica (implicată în dialogul muzicologului român cu Béla Bartók sau cu Dmitri Șostacovici) sau estetica (vizată de dezideratele unei muzici mai „umane", în cazul compozitorului Cornel Țăranu). Considerațiile estetice sînt însă cele omniprezente în dialogurile cu Tiberiu Olah — pe tema valorii estetice, a strategiei componistice în faza asimilării noului, modernului, precum și a atitudinii față de folclor a tinerei generații, în care se înscrie în 1958 acest mare creator contemporan, de asemeni în schimbul de opinii (1957) cu profesorul Marțian Negrea pe problema specificului național, sau cu Liviu Comes (1958), asupra aspectelor prelucrării corale și funcției educative a creației corale în mase, și cu Alfred Mendelsohn, preocupat de soarta genurilor muzicale monumentale.

Intenției de a găsi punctele de confluență ale școlii muzicale românești și multitudinea de opinii vehiculate în arena muzicală mondială îi datorăm nuanțarea discuțiilor despre vechi și nou în artă cu Pietro Mascagni (Livorno, 1942), despre originalitate cu Aaron Copland (București, 1964), și dublul rol al

muzicii — cu dirijorul Zubin Mehta (București, 1967), despre expresie muzicală cu violonistul Isaac Stern și mai ales, despre ecourile muzicii românești în lume în ipostaza aprecierii unor valori individuale — precum Enescu, Lipatti, Todută — și globale.

Delectarea cititorului antrenat, în *Întîlnirile cu muzicienii secolului XX*, izvorăște din captarea jocului generos al ideilor, din revelarea unei stări de spirit definitorii pentru perioada surprinsă în interviurile, portretele, cronicile sau notele de călătorie ale muzicologului George Sbârcea. Interesul pe care îl suscită personajele, evenimentele și locurile creionate cu nerv, dar și cu mare scrupulozitate a surprinderii imaginii exacte, autentice, este înainte de toate unul psihologic. Cuvintele, gesturile, întreaga atitudine a interlocutorilor sînt observate cu o precizie de aparat de filmat, făcute să rezoneze spontan în creuzetul sentimental-afectiv al autorului, și apoi, într-o relație de feed-back, reproiectate asupra dimensiunilor reale, încifrate cu emoție pe foaia de scris. Vioara lui Enescu vibrează parcă de exultarea tinereții comemoratorului clujean de la liceul „George Barițiu", imaginea Mariei Tănase ia forma „păsării măiestre", iar trilurile „Ciocîrliei" lui Grigoraș Dinicu se înalță într-o apoteoză solară. Virtuozitatea stilistului este la fel de eficientă în dimensiunile plachetei sau ale amplei evocări ce presupune deopotrivă portretul, dialogul, aprecierea creației și analiza opusului reprezentativ — cum este cazul „Lecției lui Hindemith". Punerea în pagină a personajelor, descrierea cu maximă sugestivitate a dimensiunilor lor creaționale sau interpretative, cu o paletă de mijloace extrem de diversificate, denotă vocația literară a lui George Sbârcea, aflat la fel de la largul său în zona pitorescului descripției piesagiste („Pe urmele lui Puccini, Italia, 1930—1942"), a anecdotei muzicale („Tinerețea lui Tas Gherase") sau a flash-portretului. Autorul își mișcă obiectivul cu un adevărat cult al detaliilor revelatoare, spre a-l fixa în final pe esența sintetizatoare, atît de plastic sugerată în cazul „Contradicțiilor lui Doru Popovici". Interogația retorică sau profeția, obiectivarea sau tenta autobiografică, sînt atitudini ce împlinesc concomitent o certă atitudine și aptitudine de a fi responsabil în fața istoriei muzicii, clădită prin frămîntări, întrebări și răspunsuri, pe care George Sbârcea le caută și le găsește, desigur, în gustul și culoarea evocării.

Ileana PREDA-URSU

Francisc László, „Al o sută unulea an"

„...doar acel răspuns nu este zadarnic, care naște noi întrebări". Afirmația — aflată în una dintre scrierile voumului semnat de Francisc László: *A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról* („Al o sută unulea an. Despre Bartók, Enescu, Kodály", Ed. Kriterion, București, 1984) — este emblematică pentru cuprinsul acestuia. Se subliniază astfel caracterul dialectic al cercetării muzicologice și, mai larg, al gîndirii. Calitatea de muzicolog se obține prin „probe" aduse vocației. Cărțile de pînă acum ale autorului — între care *Zenei ügyelet* („Veghe muzicală"), *Bartók Béla tanulmányok és tanúságok* (Bartók Béla — studii și mărturii"), precum și cele inițiate de el, semnate în calitate de redactor și coautor, *Bartók dolgozatok* („Lucrări despre Bartók"), „Béla Bartók și muzica românească", *Bartók dolgozatok 1981* („Lucrări despre Bartók, 1981), foarte recentul *Útunk Kodályhoz* („Drumul nostru spre Kodály"), realizarea unor volume de selecție a scrisorilor bartókiene — îi certifică lui Francisc László, la un nivel înalt, această calitate.

Interpretarea activității lui Bartók, Enescu și Kodály (în ordinea cronologică a nașterii lor) se nuanțează odată cu descoperirea unor noi detalii biografice, cu implicații în geneza operelor. Cît despre înțelegerea lucrărilor în sine, orice comentator avizat o adîncește. Francisc László aduce nu doar mărturii istorice inedite sau interpretări proprii ale unor creații, ci acționează formativ asupra cititorului, în primul rînd de periodice. Căci acest volum conține articolele sale publicate (în forma inițială sau revizuită) în perioada 1981—82 în presa de limbă maghiară din România. Titlul („Al o sută unulea an...") subliniază că, deși centenarele au fost depășite, efervescența de manifestări pe care au determinat-o trebuie să rămînă proprie — prin valoarea operelor celor aniversați — pentru viața muzicală (inclusiv științifică) ulterioară. Putem deduce încă o semnificație a titlului: anume, că scrierile ocazionale sînt datoare să fie purtătoare de mesaj dincolo de circumstanțe.

Articolele sînt grupate după „natura, metoda, genul lor" în eseuri și studii cu caracter eseistic, pagini publicistice (cronică de concert, discografică, interviu ș.a.), analize de lucrări muzicale, „scrieri care se întretaie (...) cu criteriile comunicării muzicologice" (p. 7). Conținutul lor nu este „unificat" din intenția mărturisită a autorului (p. 6) de a sugera, în fundal, condiția de astăzi a presei maghiare din România — al cărei nivel este atestat, de pildă, de faptul că revista Festivalului Național „Cîntarea României", „Művelödés", a inclus în coloanele sale analize bartókiene (care îmbină fericit caracterul științific cu larga accesibilitate), ori de cîte un exemplu muzical aflat într-un periodic al Uniunii Scriitorilor.

Toate cele patru domenii de structurare a volumului manifestă, explicit (publicistica propriu-zisă) ori implicit, îndemnuri adresate cititorului. Specialistului — prin perspectivele deschise de unele noi mărturii ori de reinterpretarea unor fapte biografice și de creație. Organizatorul de viață muzicală este solicitat chiar direct pentru valorificarea mai intensă a moștenirii componistice, îndeosebi enesciene (cronica la primul disc cu lucrări pianistice, interpretate de Aurora Ienei, p. 68—70; „Scrisoare muzicală bucureșteană despre un dublu centenar", Bartók și Enescu, publicată într-un cotidian din R.P.U., p. 104—108). Nu în ultimul rînd, ci, mai ales, cititorul „de rînd" este stimulat să aprofundeze cunoașterea realității muzicale.

Personalitățile lui Bartók, Enescu, și Kodály sînt înfățișate preponderent din perspectiva relațiilor stabilite între ele — atît în creație, cît și în plan uman. Cercetătorul consacrat al lui Bartók, care este Francisc László, își afirmă primordialitatea în cadrul comunicărilor muzicologice. Ultima secțiune a cărții include studii bartókiene despre manuscrise autografe timișorene inedite, despre culegerile de folclor din Banat, despre emisiunea la radio Frankfurt/Main despre muzica populară românească.

Bogăția de idei a volumului nu îngăduie o prezentare cuprinzătoare; ne oprim însă asupra unei scrieri eseistice și a unei analize — reprezentative pentru autor — datorită conținutului lor de larg interes.

Studiul eseistic intitulat „Limba sa maternă: muzica populară românească" dezbate condiția folclorului în creația lui George Enescu. Expunerea lui Francisc László aduce un punct de vedere propriu asupra acestei probleme-cheie în exegeza enesciană — în raport cu opinia statornicită de studiul semnat de Zeno Vancea, „Intonații populare românești în muzica lui George Enescu" (revista Muzica, Nr. 1/

1954). Demersul lui Francisc László tratează critic categoriile stabilite de Zeno Vancea în acest domeniu: „citate directe din folclor", teme „inventate în spiritul muzicii populare", teme și dezvoltări tematice de „un caracter personal, fiind însă impregnate de intonații populare mai mult sau mai puțin sesizabile" (loc. cit., p. 6). Argumentația este bine condusă; observațiile au scop constructiv (autorul își exprimă chiar dorința ca „nestorul" muzicologiei noastre să reformuleze adevărurile studiului său de odinioară la nivelul estetic al epocii actuale — putem adăuga, pentru că acum se cunosc inclusiv ultimele opusuri enesciene, dar și pentru că perspectiva s-a adîncit în timp). Contextul social-istoric al deceniului al șaselea, cînd impresionismul sau simbolismul erau considerate curente reacționare — arată Francisc László — produsese la Budapesta schema celor „doi Bartók", cel „progresist" și cel „decadent". Se cerea o luare de poziție — urmează autorul — pentru a preveni un atac direct al dogmatismului împotriva maestrului român încă în viață. Acest scop al temei adoptate în 1954 apare acum evident; aplicarea clasificării lui Bartók privind atitudinea componistică față de folclor, asupra creației enesciene era însă în sine o „strategie" greșită, date fiind deosebirile esențiale în acest domeniu între cei doi creatori. Francisc László relevă aici diferența calitativă muzică țărănească — muzică populară. În privința primei categorii din clasificarea adoptată de Zeno Vancea, obiecțiile sînt cantitative (doar *Poema română* și *Rapsodiile* utilizează, de fapt citatul folcloric) și calitative. Acestea din urmă sînt susținute de afirmațiile lui Enescu însuși, pe ideea: cîntecul popular — capodoperă în sine. Enescu nu a studiat limbajul muzical folcloric în calitate de om de știință — urmează Francisc László — fapt ce nu trebuie neglijat în examinarea temelor calificate drept „inventate în spiritul muzicii populare". „Limba muzicală maternă" a unui compozitor este cea asimilată intuitiv în mediul său — așadar, pentru Enescu, acest sens este acoperit de muzica populară românească. Însușirea unificatoare a creației enesciene este tocmai „caracterul popular românesc".

Studiul „Marginalii la un cîntec de mase de Kodály" este o analiză cu implicații ce depășesc aspectul particular propus — tema corală din *Psalmus hungaricus*. O incursiune introductivă subliniază că un cîntec de mase nu poate fi compus ca atare, ci își dobîndește această calitate. Discursul analitic este construit prin gradarea răspunsurilor posibile la întrebarea retorică „de ce este frumoasă această melodie?". Nuanțata analiză structurală, de formă, analogiile temei cu un cîntec popular maghiar de stil nou, stabilirea relațiilor „organice" dintre fraze (termenul este preluat de la cercetătorul maghiar Bárdos Lajos, spre a desemna legăturile mai strînse decît cele tematice ori motivice, de substanță muzicală), similitudinile ascunse de alcătuire cu tema *Passacagliei în do minor* de Bach — sînt tot atîtea răspunsuri convingătoare. Sau „căi care duc *spre* Roma", „niciodată pînă *la* Roma" — după cum încheie autorul, sugerînd condiția analiticii în explicarea frumosului muzical. Nu doar în acest caz, volumul adaugă (față de textul publicat inițial în presă) rezultatele unor cercetări ulterioare, personale sau ale altor autori; aici: similitudinile descoperite de Bónis Ferenc între tema corală din *Psalmus* și un cîntec bătrînesc de Tinódi Sebestyén sau dezvăluirea unui acrostih muzical (de către același comentator), ale cărui rădăcini merg pînă la o secvență de Toma d'Acquino. Încă o mențiune: pentru a comunica analogiile de construcție între rîndurile de limbaj pentatonic, respectiv diatonic, de mare subtilitate, autorul face un excurs teoretic la un studiu care stabilește o nouă relaționare intervalică a treptelor scării pentatonice anhemitonice (de exemplu, secunda, interval dintre un sunet și treapta următoare *într-un sistem sonor determinat*, se formează aici între do-re, re-mi, mi-sol, sol-la, la-do pentru sistemul pentatonic). Am semnalat acest aspect preluat din studiul de Lükő Gábor (în *Ethnographia* Nr. 2/1962), căci adoptarea sa unanimă ar facilita înțelegerea unor legități de construcție melodică, pe care altfel nu le putem sesiza.

Este o carte bună volumul „Al o sută unulea an"? Da, foarte bună. Prin conținut, căci activitatea lui Bartók, Enescu și Kodály ni se relevă din noi și interesante puncte de vedere. Competența muzicală și talentul publicistic sînt condițiile de bază ale îndeplinirii unui asemenea obiectiv — iar solicitarea intensă a lui Francisc László în acest domeniu de către redacțiile culturale îi certifică reușita. Rigurozitatea informației științifice este o calitate consecvent prezentă în scrierile sale — cu valoare de exemplu. Că nu am aflat nici o inexactitate în afirmațiile autorului, nu înseamnă că nu le-am verificat. Volumul se parcurge „cu sufletul la gură", dar poate fi — pentru orice muzicolog — un instrument de informare și de lucru. Răspunsul nostru este incomplet. Este de dorit ca volumul însuși (ori, mai bine, o selecție din scrierile de pînă acum ale autorului) să poată deveni — și pentru cititorul în limba română — o dovadă a valorii tuturor genurilor de publicistică muzicală.

Elena Maria ȘORBAN

DE PESTE HOTARE

Distincții

Muzicologul Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., a fost distins cu premiul „Minerva de aur" al Academiei Internaționale de Artă și Cultură (C.I.T.A.F.) de la Roma.

*

Juriul Federației corale din Trento (Italia), a acordat compozitorului Șerban Nichifor o mențiune pentru armonizarea cîntecului popular italian *Aprite le porte di questo castel.* Ca urmare, cîntecul va fi publicat într-un volum care va cuprinde lucrările premiate la acest al treilea Concurs internațional pentru armonizarea unui cîntec popular italian și pentru compunerea unui cîntec original de inspirație populară, 1984.

*

Rep.

Prezențe românești

Indiscutabil, Parisul reprezintă o capitală a muzicii culte europene, un oraș — creuzet în care reacțiile chimice și, mai ales, alchimice, componistice și interpretative se consumă la temperaturi foarte înalte, de multe ori incandescente. Aici se iscă ori se tranșează ambiții și nostalgii, emfaze individuale și exaltări colective ce vizează *ex aequo* — cu sau fără acoperire — titlul de școală. Parisul mai este însă și un nod al ventrelor culturilor muzicale latine, orașul luminilor acordînd, în special peregrinilor, un fel de gir al valorii pe care o acreditează într-un mod quasi-irevocabil, cel puțin în țările lor de origine.

Nu este cazul muzicii românești contemporane care, iată, recunoscută în patrie (dar și pe alte meridiane) începe să fie cunoscută și la Paris sau în alte centre culturale franceze. Și nu numai cunoscută. Căci, cercetînd atent canalele de informare ne dăm seama că actualul fenomen muzical românesc a explodat realmente, în sensul pătrunderii lui impetuoase în cele mai prestigioase medii muzicale franceze. Scriam anul trecut, în revista „Muzica" despre succesul repurtat de ansamblul „Hyperion" în cadrul festivalului „Perspectives du XXe siècle" de la Radio France. Vom consemna acum un alt succes românesc la același festival : acela al compozitorului Ștefan Niculescu. Ediția din acest an i-a programat lucrarea *Ison II* în interpretarea Orchestrei Filarmonice din Liège condusă de Pierre Bartholomée (aceiași interpreți care o propuseseră cu puțin timp în urmă, în primă audiție, publicului din Liège). Opul a avut o priză deosebită atît la spectatorii prezenți în sala „Grand Auditorium" cît și la critică. De la referiri analitice pertinente — „*Ison II* de Ștefan Niculescu este un mare concert pentru suflători și percuție unde 4 flauți cîntă liber pe sunetele ținute, aproape imobile, bogat colorate interior, urcînd puțin cîte puțin pînă la o vastă secțiune de exaltare dionisiacă într-un decor de natură contemplativă" (Jacques Longchamp, în Le Monde, 22 ianuarie 1985) — și pînă la considerații critice evaluatoare — „Este un minunat tablou de natură" sau „*Ison II* constituie poate cea mai sesizantă reușită a lui Niculescu în acest domeniu" — (al eterofoniei, n.n.) — (Harry Halbreich, în programul de sală al festivalului „Harry's Follies") — critica franceză a aderat prompt la muzica atît de generoasă a maestrului român.

În aceeași perioadă și tot la Paris a avut loc inaugurarea centrului cultural *Marius Constant.* Și cum se poate inaugura mai oportun o asemenea manifestare decît printr-un festival ? Prezența românească a fost și de data aceasta remarcată, ea concretizîndu-se prin două concerte „Hyperion" și un recital de clarinet susținut — în maniera-i cunoscută, de o înaltă ținută artistică — de Aurelian Octav Popa. S-a interpretat muzică de Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Cezar, muzici diverse ca atitudine stilistică dar conexe în ceea ce privește relevarea ethosului românesc.

În sfîrșit, muzica românească a stat în centrul atenției la festivalul internațional *MANCA.* „Publicul din Nisa a fost intrigat, apoi sedus prin venirea «Hyperion-ului», agent principal de creație actuală în România. Acest ansamblu mărturisește în orientările sale investigarea unei posibile sinteze Orient-Occident. «Hyperion» a dezvoltat practica improvizației colective, a muzicilor intuitive cu referiri la rezonanța naturală a sunetului. Reținem curioasele *Flashuri* ale lui Octavian Nemescu, o serie de piese scurte ca fulgerele, în general violente dar mereu diferite, a căror singularitate este sesizată de-a lungul unor lungi tăceri care le urmează. *Sonata pentru 3 clarinete* de T. Olah pune în valoare calitățile de virtuozitate și de colorist ale remarcabilului clarinetist al ansamblului, Aurelian Octav Popa, reinstaurînd drepturile modalismului. În final *Movemur et sumus* pentru 3 contrabași și percuție de Iancu Dumitrescu atrage prin sonorități nemaiîntîlnite pe care le credeam rezervate exclusiv domeniului electronic, creînd o atmosferă de meditație pînă la limita tăcerii" (Gérard Condé, în Le Monde, 19 februarie 1985).

De asemeni, criticul André Peyregne comentează în ziarul „Midi Dimanche", 3 februarie 1985 de la Nisa : „(...) cele mai marcante lucrări ale serilor românești de miercuri și joi, în cursul cărora s-a produs ansamblul „Hyperion" din București, au fost un trio pentru contrabași și percuție de Dumitrescu (*Movemur et Sumus III*) în care, în mijlocul unei mișcări spectaculoase de arcușe, de pizzicattouri și de sunete armonice, am fost sedus de frumusețea interioară a climatului sonor, și *Cantus Firmus* de Brînduș, unde superpoziția succesivă a elementelor sonore ne face să credem că am avea de a face cu o orchestră mare și nu cu un simplu ansamblu de 11 muzicieni".

Nu putem încheia fără a reproduce considerațiile lui Harry Halbreich în legătură cu școala românească de compoziție : „Unul din fenomenele cele mai fascinante ale muzicii recente o reprezintă înflorirea școlii românești a cărei originalitate se datorează fuziunii dintre elementele istorice — este vorba despre liturghia bizantină sau de muzica tradițională a folclorului românesc — și tehnicile extrem de noi. Compozitorii români par a avea mai mult decît alții decis acest deziderat : să producă o muzică în același timp nouă, originală și accesibilă auditoriului" (Harry Halbreich, în programul la „Carte Blanche à Harry Halbreich").

„Un fenomen unic în lume". S-a spus anul trecut. S-a spus și în acest an. De ce nu am crede ?

Dialog cu Zygmunt Krauze

O adevărată Renaştere

Absolvent al Conservatorului din Varşovia, unde a studiat pianul cu Maria Wilkomirska şi compoziţia cu Kasimierz Sikorski, Zygmunt Krauze s-a perfecţionat ulterior la Paris cu Nadia Boulanger şi în Berlinul Occidental beneficiind de o bursă D.A.A.D. A fost lector la „Internationale Ferienkurse" de la Darmstadt, „Music Academies" din Stockholm şi Basle, precum şi la cîteva universităţi americane. În 1967 fondează ansamblul „Music Workshop" a cărui leader este şi astăzi. Între 1971—1981 este membru în comitetul de organizare al festivalului de muzică contemporană „Toamna varşoviană". Pianist, interpretînd cu predilecţie creaţia de avangardă, Zygmunt Krauze este totodată unul dintre exponenţii de frunte ai şcolii poloneze de compoziţie. Lucrări importante: „Cvartetul nr. 2" (1970), „Folk Music" pentru orchestră (1972), „Song" pentru 4—6 instrumentişti (1974), „Fête Galante et Pastorale" pentru orchestră (1975), „Concert pentru pian şi orchestră" (1976), „Concert pentru vioară şi orchestră" (1980), „Die Kleider" — operă de cameră (1981), „Tableau vivant" pentru orchestră de cameră (1982).

Oportunitatea cursurilor de vară de la Kazimierz Dolny este incontestabilă. Aici vin tineri compozitori din diverse ţări care au contacte utile, necesare. Ei sînt însă foarte diferiţi. Însăşi compozitorii consacraţi, lectorii din aceste zile sînt foarte diferiţi în ceea ce priveşte atitudinea lor creatoare. Se încurajează astfel — neintenţionat, firesc — contradicţiile ce se manifestă azi în muzică (slujindu-se edificarea unui Turn Babel al creaţiei muzicale contemporane)?

Compozitorii au fost întotdeauna foarte diferiţi. Fiecare reprezintă un unicat. Pe de altă parte, libertatea de expresie este un drept fundamental al omului de artă. Mie această libertate îmi este solidară pe întreg parcursul drumului artistic. Aici, în Kazimierz vin compozitori din Polonia şi din alte ţări ale lumii foarte diferiţi ca mentalitate artistică. Repet însă, şi am s-o fac întotdeauna: noi, creatorii sîntem foarte diferiţi. Şi nu văd nimic rău în aceasta.

Cum apreciaţi tendinţele cameleonice, existenţa componistică mai mult sau mai puţin circumstanţială a unor creatori? Găsiţi vreun alibi schimbării convingerilor artistice?

Fiecare compozitor îşi schimbă stilul în funcţie de o serie de împrejurări, unele fortuite, altele dimpotrivă, pe care creatorul şi le apropie, asumîndu-şi-le în cele din urmă. Există schimbări determinate de însuşi cursul vieţii aşa cum s-a întîmplat bunăoară la un Beethoven sau Chopin. Elementele comune din opera unui compozitor luată în ansamblul ei conferă acesteia continuitate şi unitate; cele şanjabile atestă individualitatea artistului. În Polonia unii compozitori au suferit în ultimul timp deturnări stilistice în urma pactizării cu o anume modă. Nu sînt de acord cu acest lucru. Cred că oamenii trebuie să găsească în permanenţă ceva nou. Este firesc ca toţi să luptăm pentru inedit. Nu este natural să fim tot timpul aceiaşi.

Cu toţii cunoaştem prezentul noului romantism vehiculat de o anume categorie a muzicii contemporane. Se poate vorbi de un viitor al acestei atitudini?

Cea mai mare parte din muzica scrisă în acest stil nu are valoare. Ea este compusă în general de autori foarte tineri care nu au acumulat încă o experienţă în alte stiluri. Aceştia preiau în mod mecanic elementele de suprafaţă, aspectele superficiale din muzica secolului trecut, produsul astfel rezultat fiind unul ce nu aduce nimic nou în esenţă. Cineva spunea odată că nu este o greşeală să fii neo dacă eşti în acelaşi timp cu adevărat nou. Sînt perfect de acord.

Indeterminismul se referă la hegemonia hazardului, a liberului arbitru în desfăşurarea proceselor şi fenomenelor; determinismul este asociat ordonării cauzale a acestei desfăşurări, supunerea proceselor şi fenomenelor unor legi obiective. Va fi muzica viitorului una indeterminată, bazată pe intuiţie sau, dimpotrivă, determinismul — consecinţă a supremaţiei raţionalului — va fi decisiv (ca în muzicile constructiviste, formalizate)?

Există o luptă continuă între muzica determinată şi cea nedeterminată, o luptă care a început prin secolul al XIV-lea şi care proliferează — ascuţindu-se chiar — în prezent. Compozitorii au avut întotdeauna de extras necunoscutele din ecuaţia constrîngerii şi a libertăţii în muzică. Aceasta nu este doar o problemă a muzicii: este o problemă a vieţii însăşi. Subscriu pentru un echilibru neriguros şi neostentativ între cele două atitudini limită.

Am ascultat de curînd cîteva dintre lucrările Dvs. M-a surprins rafinamentul lor, meşteşugul componistic, rod al unui travaliu intens. Veţi continua linia din „Piesele de concert nr. 1 şi nr. 2", din „Cvartetul nr. 2" sau pe cea din „Space Music?" Care sînt proiectele Dvs. imediate şi de perspectivă?

De doi ani locuiesc în Paris desfăşurîndu-mi activitatea de referent muzical în cadrul I.R.C.A.M.-ului. În ultimul timp s-au ivit mai multe comenzi pe care trebuie să le onorez: un dublu concert pentru vioară şi pian pentru Radio-France, o lucrare pentru Ministerul Culturii, alta pentru ansamblul „Intercontemporain" şi, în sfîrşit, o lucrare solicitată de Centrul Pompidou. Mă pregătesc, deasemeni pentru festivalul de la Strassbourg, unde mi se va cînta o lucrare pentru şase orchestre — peste 400 de interpreţi — a cărei durată este de circa o oră. (Sper să nu mă repet, fiecare opus îl doresc cu totul nou). Aceasta va fi activitatea componistică. Mai este însă şi pianistul în care calitate voi participa împreună cu ansamblul meu („Music Workshop", n.a.) la festivalul de la Metz, după care vom concerta la Paris, la Roma, din nou la Paris, apoi în S.U.A. ş.a.m.d.

Cunoaşteţi, desigur, realizările şcolii româneşti de compoziţie ...

Am spus-o nu o dată: aveţi o şcoală de compoziţie care poate juca rolul unei adevărate Renaşteri în contextul muzicii contemporane. Critica Dvs. muzicală este, deasemeni, de o înaltă ţinută intelectuală. Apreciez în mod deosebit revista „Muzica". Am cunoscut personal, cu deferite ocazii, pe unii dintre compozitorii români: Stroe, Vieru, Olah, Brînduş. Creaţia lor se afla în imediata vecinătate a demersurilor mele componistice, gustului meu artistic deoarece este puternic conectată la tradiţie. O tradiţie care este însă explorată dintr-o perspectivă cu totul originală. Cred că în aceasta constă forţa muzicii româneşti contemporane.

Liviu DĂNCEANU

Festivaluri și concursuri internaționale

Cea de-a 13-a ediție a Bienalei muzicale de la Zagreb s-a desfășurat anul acesta între 19 și 25 aprilie. Consacrat compozitorilor de diferite orientări și profiluri, prestigiosul festival a invitat pentru a-și dirija propriile lucrări personalități ca L. Berio, K. Penderecki, J. Cage, V. Globokar, D. Schnebel, I. Xenakis. Programe interesante au prezentat J. Driscoll, T. Johnson și A. Logothetis printre care unul cuprinzînd în exclusivitate prime audiții ale unor compozitori iugoslavi. Simpozionul *Sinteze componistice ale anilor '80* marchează, la rîndul său, Anul European al Muzicii. Printre soliști : H. Henck, K. Jankovic, S. Arnold, J. D. Drouet, G. Bucquet, D. Galas, S. Gualda, M. Portal, V. Krapan, E. Chojnacka, ansamblurile Electric Phoenix și George Adams, Don Pullen Quartet.

*

Orașul iugoslav Varaždin găzduiește începînd din acest an (15—25 septembrie), concursul trienal de pian „Bach — Händel — Scarlatti" inițiat pentru a celebra Anul European al Muzicii. Parte integrantă a Serilor Baroce din Varaždin, Concursul este organizat de Comitetul Serilor Baroce și este realizat de Centrul muzical de informație al Direcției de Concert din Zagreb. *Condițiile de participare :* dreptul la competiție este rezervat candidaților născuți începînd din anul 1955 ; formularele de înscriere trebuie trimise pînă la data de 30 iunie a.c.

*

Concursul de compoziție din anul acesta de la Geneva este destinat muzicii de balet care justifică un interes evident pentru a fi interpretată în concert. *Condiții de admitere :* concursul este anonim ; el este deschis compozitorilor de orice vîrstă și naționalitate ; se admit în concurs lucrări de balet cu sau fără libret ; lucrarea prezentată trebuie să fie originală, inedită și să nu fi fost publicată, sau executată fie parțial sau integral. Termen de expediere a lucrărilor — august 1985.

*

Johannesen International School of the Arts din Canada, organizează un curs internațional de vară și un festival muzical între 15 iulie și 26 august 1985 la St. Michaels University School, Victoria, British Columbia. Cursurile privesc instrumentele de coarde, lemn (flaut, oboi, clarinet), pian (clavecin) și muzică de cameră.

*

În ziua de 13 februarie, la Dresda s-a redeschis opera *Semper* distrusă în urmă cu 40 de ani, în timpul celui de-al II-lea război mondial. Ea va fi din nou sediul Capelei de Stat din Dresda, al cărei renume mondial este legat de o tradiție de 500 de ani, de nume ca Heinrich Schütz, Weber sau Wagner. Reconstruită după original, clădirea operei a fost inaugurată, ca și în secolul trecut, cu *Freischütz* de Weber.

*

Aniversarea Bach — Händel — Schütz ca și Săptămîna Internațională a muzicii sînt cele două evenimente majore ale anului 1985 în viața cultural-artistică a Republicii Democrate Germane. În ceea ce privește celebrarea celor trei mari compozitori sînt de menționat manifestările care au avut loc în importante orașe în care aceștia au trăit și creat și anume cel de-al V-lea Festival Bach din martie care s-a desfășurat la Leipzig și cea de-a 34-a ediție a Festivalul Händel de la Halle (februarie) ca și Zilele festive Heinrich Schütz de la Dresda (octombrie). De asemenea în ziua nașterii lui Bach — 21 martie — la Eisenach s-a desfășurat Sărbătoarea Bach a tineretului. Toate aceste evenimente se bucură de participarea unor numeroase personalități din întreaga lume, a televiziunii, radio-ului, a presei, editurilor, caselor de disc din R. D. Germană. Acest jubileu prilejuiește și organizarea la Dresda, Leipzig și Berlin a Săptămînii internaționale a Muzicii, în cadrul căreia va avea loc conferința științifică cu tema *Tradiție în culturile muzicale : astăzi și mîine.*

Michaela ROȘU

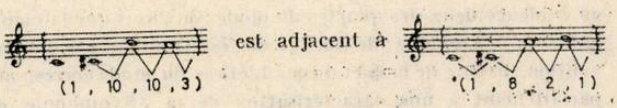
NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

EN FORANT LE DOMAINE

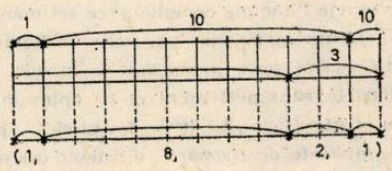
Anatol VIERU
Dan VUZA

On se propose dans le présent essai : 1) à continuer y déplacer les opérations modales vers les structures modales, 2) y approfondir les liaisons essentielles entre DIACRO (diatonie-chromatisme) et la multiplication avec 5,7 et 11.

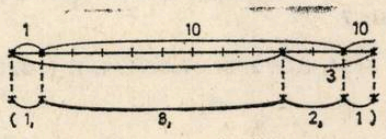
Rappelons qu'une expression adjacente d'une structure modale (SM) est une séquence d'intervalles associée à une permutation du mode. Ex. :



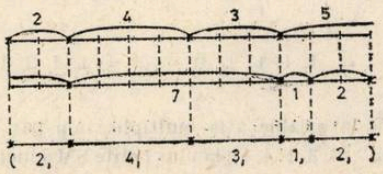
Pour partir de ((1, 10, 10, 3) et trouver (1, 8, 2, 1) sans l'intermède d'un mode associé, on recourira à une méthode graphique :



Avec un peu de pratique on peut réduire le dessin à une seule ligne :



Ce procédé opère donc directement sur la structure modale. De la même manière on peut obtenir la SM d'une séquence quelquonque d'intervalles. Prenons un exemple (2, 4, 3, 5, 7, 1, 2) ⇒ (2, 4, 3, 1, 2)



Observer que les répétitions sur verticale sont éliminées ; elles sont l'expression des sommes partielles 12 : (4 + 3 + 5), (5 + 7)

(2, 4, 3, 5, 7, 1, 2) ⇒ (2, 4, 3, 1, 2)

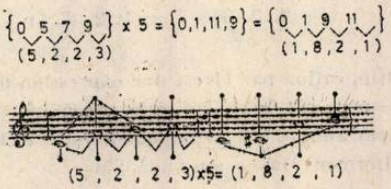
Prolongeons maintenant l'opération de multiplication directement sur les SM, en évitant les sons. Nous sommes intéressés seulement par les multiplication par 1, 11, 5 et 7 parce qu'elles parcourrent l'entier total chromatique ; les autres traversent seulement une partie des éléments.

x	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
2	0	2	4	6	8	10	0	2	4	6	8	10
3	0	3	6	9	0	3	6	9	0	3	6	9
4	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8
5	0	5	10	3	8	1	6	11	4	9	2	7
6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6	0	6
7	0	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5
8	0	8	4	0	8	4	0	8	4	0	8	4
9	0	9	6	3	0	9	6	3	0	9	6	3
10	0	10	8	6	4	2	0	10	8	6	4	2
11	0	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Pour multiplier par 5 ou 7 ou 11 une SM, on multiplie chaque élément et on cherche ensuite la SM de cette expression adjacente. Ex. :

(5, 2, 2, 3) × 5 = (1, 10, 10, 3) = (1, 8, 2, 1)

Le résultat satisfait tout mode ayant la SM donnée. Ex.

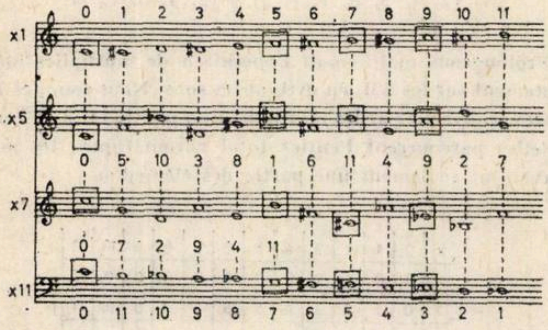


La multiplication par 5 ou 7 *inverse* la relation entre la diatonie (les connexions de quintes) et le chromatisme (les connexions de demitons.) Dans notre exemple la mesure DIACRO de $(5, 2, 2, 3) \Rightarrow \frac{2}{4}$ devient $\frac{4}{2}$ après la multiplication par 5 : $(1, 8, 2, 1) \Rightarrow \frac{4}{2}$; une diatonie intense devient un chromatisme aussi intense. Dans *Cartea modurilor* (Le livre des modes) (p. 123—134) on montre d'ailleurs que la multiplication par 5 ou 7 représente une expression et un critère du phénomène de diatonie et chromatisme.

Les éléments 1, 5, 7, 11 constituent un groupe algébrique pour la multiplication ; l'élément neutre est 1 ; chaque élément est son propre symétrique ; le produit de 2 éléments non-neutres est le 3-ème nonneutre :

x	1	5	7	11
1	1	5	7	11
5	5	1	11	7
7	7	11	1	5
11	11	7	5	1

Pour mieux comprendre le phénomène regardons cette situation des multiplications par 1, 5, 7, 11 :



Multiplier un mode par 5 (ou 7 ou 11) c'est substituer ses sons par les sons correspondents de la séquence des multiplications par 5 (ou 7 ou 11). Les sons encadrés nous montrent comment $\{0, 5, 7, 9\} \times 5 = \{0, 1, 11, 9\}$ et donc $(5, 2, 2, 3) \times 5 = (1, 8, 2, 1)$. La multiplication par 5 ou 7 transporte un mode de l'ordre des demi-tons dans celui des quartes ou quintes : les connexions de demi-tons deviennent des connexions de quartes ou quintes, tandis que celles de quartes (quintes) deviennent des séquences de demi-tons. La diatonie devient chromatisme, le chromatisme devient diatonie.

La multiplication par 11 inverse la structure du mode : $\{0, 5, 7, 9\} \Rightarrow (5, 2, 2, 3)$ devient $\{0, 7, 5, 3\} \Rightarrow (3, 2, 2, 5)$. À leur tour, les multiplications par 5 et 7 produisent des structures inverses une par rapport à l'autre :

$$\{5, 2, 2, 3\} \times 5 = (1, 8, 2, 1)$$

$$\{5, 2, 2, 3\} \times 7 = (1, 2, 8, 1)$$

La multiplication par 11 est une expression de la symétrie tandis que celle par 5 (ou 7) fonctionne comme une sorte de „modulateur-anneau" (le „Ringmodulator" électronique) ; les deux „difforment" avec sens une SM.

Donnons quelques exemples particuliers et avant tout le cas de toute une cathégorie invariable à la multiplication par 5 ou 7 ou 11 ; il s'agit des modes aux „transpositions limitées" :

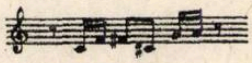
$$(5, 1, 5, 1) \times 5 = (5, 1, 5, 1)$$

$$(2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) \times 7 = (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1)$$

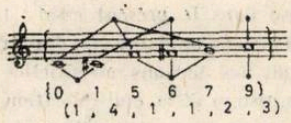
$$(3, 1, 3, 1, 3, 1) \times 11 = (3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1)$$

Dans *Cartea modurilor* on a déjà montré (p. 134) que ces SM présentent une diatonie égale au chromatisme.

Enesco dans sa dernière période compose souvent une musique diatono-chromatique ; on trouve un exemple typique dans la *Symphonie de chambre*. Le commencement de la deuxième partie est un „motif-mode" très prégnant :



expression adjacente du mode



ao DIACRO $= \frac{3}{3}$. Le motif ne réitère aucun élément ; il met en évidence deux des quartes du mode ; on dirait que la configuration diatonique de do, fa, sol est troublée par l'intervention insolite de fa ♯ et do ♯. L'éthos du mode correspond parfaitement à une caractérisation de la „Symphonie de chambre" donnée par Stefan Niculescu („Réflexions sur la musique", p. 62) ; d'après lui, Enesco unit „les deux éléments du conflit (diatonique et chromatique), en créant un sentiment difficilement définissable, une sorte de joie triste qu'éprouve à la fin de sa vie l'homme concilié avec soi-même et avec le monde". C'est une autre voie que celle de Bartok qui, dans son II-ème *Concerto pour piano* voit le monde en blanc et noir, en départageant nettement et en opposant la diatonie et le chromatisme (voir „Le livre des modes", p.138—140) ; dans la *Symphonie de chambre* d'Enesco ces deux aspects fusionnent intimement, incrustés dans la même structure modale.

La SM (1, 4, 1, 1, 2, 3) d'Enesco est invariable pour la multiplication par 7 :

$$(1, 4, 1, 1, 2, 3) \times 7 = (1, 4, 1, 1, 2, 3)$$

et donc :

$$(1, 4, 1, 1, 2, 3) \times 5 = (3, 2, 1, 1, 4, 1)$$

$$(1, 4, 1, 1, 2, 3) \times 11 = (3, 2, 1, 1, 4, 1)$$

La complémentaire de cette SM est d'ailleurs aussi proche d'elle :

$$(1, 4, 1, 1, 2, 3) \sim (3, 1, 1, 4, 2, 1).$$

Une SM invariable à la multiplication par 7 est „BAC" („Bacovia") (3, 3, 1, 4, 1), la plus petite SM à inclure un accord

majeur, un accord mineur, un accord augmenté et un accord diminué:

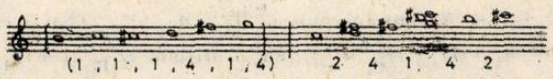
$$(3, 3, 1, 4, 1) \times 5 = (3, 3, 1, 4, 1)$$

Étant aussi palindrome, cette SM est invariable aux multiplications par 7 ou 11.

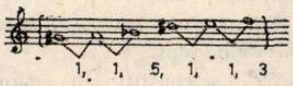
La paire de complémentaires „MIO" („Miorița"):

$$(1, 1, 1, 4, 1, 4) \sim (3, 1, 1, 5, 1, 1)$$

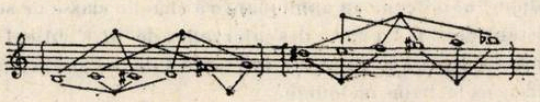
est aussi intéressante du point de vue DIACRO. En composant l'oratoire „Miorița", il y a presque 30 ans, j'avais la fausse impression que (1, 1, 1, 4, 1, 4) est „hyper-chromatique" (!) à cause de cette possible adjacence:



tandis que (3, 1, 1, 5, 1, 1) serait "hyper-chromatique" à cause de:



Il est claire maintenant que les modes „MIO" sont équilibrés du point de vue DIACRO: $\frac{3}{3}$ tout aussi comme le mode cité



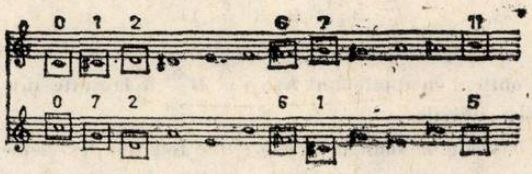
d'Enesco.

Une curieuse particularité de ce couple, qui les lie encore plus intimement, c'est que chacun de ces palindromes est le produit de l'autre par 5 ou 7:

$$(3, 1, 1, 5, 1, 1) \times 7 (\text{ou } 5) = (1, 1, 1, 4, 1, 4)$$

$$(1, 1, 1, 4, 1, 4) \times 7 (\text{ou } 5) = (3, 1, 1, 5, 1, 1)$$

N.B. La multiplication du mode par 7 produit un mode de structure complémentaire mais les deux modes mis en relation ne sont pas eux-mêmes complémentaires:



$$\{0, 1, 2, 6, 7, 11\} \Rightarrow (1, 1, 4, 1, 4, 1)$$

et

$$\{0, 1, 2, 5, 6, 7\} \Rightarrow (1, 1, 3, 1, 1, 5)$$

mais:

$$\{1, 1, 4, 1, 4, 1\} = \sim (1, 1, 3, 1, 1, 5)$$

tandis que

$$\{0, 1, 2, 6, 7, 11\} \neq \sim \{0, 1, 2, 5, 6, 7\}$$

1. La seconde partie de cet article se propose d'approfondir la nature mathématique des constructions et des phenomènes décrites dans la première partie. A cet effet nous allons dégager les structures algebriques presentes dans le monde modal ce qui nous permettra d'inserer certains aspects dans un cadre mathématique rigoureux. En particulier, nous allons voir que les operations de multiplication par 1, 5, 7, 11 peuvent être décrites à l'aide des concepts mathématiques de groupe et d'action d'un groupe sur un ensemble. Nous montrerons que la notion d'automorphisme principal donne le modèle mathématique d'une classe importante de transformations musicales. De même, nous montrerons que, à coté du groupe d'automorphismes principaux du total chromatique, chaque mode possède son propre groupe d'automorphismes principaux; de cette facon d'autres transformations musicales trouveront leur place dans le cadre algebrique.

2. La lecture de cette partie de l'article exige une préparation mathématique au niveau de [1]; on supposera que le lecteur connait aussi les notions de groupe et de sous-groupe. On désignera par Z_n le groupe des classes de restes modulo n (la loi de compositions étant l'addition) et par $\mathfrak{S}_A$ le groupe des bijection d'un ensemble A sur lui même (la loi de composition étant la composition des applications).

Soient G_1, G_2 des groupes. Un *homomorphisme* de G_1 dans G_2 est une application $f: G_1 \to G_2$ telle que $f(uv) = f(u)f(v)$ pour tout $u, v \in G_1$. Un *endomorphisme* d'un groupe G est un homomorphisme de G dans lui même. Pour tout groupe commutatif G et tout entier m on désignera par H_m^G l'endomorphisme de G donné par

$$H_m^G(u) = mu (= \underbrace{u + \ldots + u}_{m \text{ fois}})$$

Un *automorphisme* d'un groupe G est un endomorphisme bijectif. On désigne par $\mathrm{Aut}(G)$ l'ensemble des automorphismes de G; c'est un sous-groupe de $\mathfrak{S}_G$. L'ensemble des automorphismes de Z_n est formé par les $H_m^{Z_n}$ où m parcourt l'ensemble des entiers m tels que $1 \leqslant m \leqslant n$ et que m est premier à n. En particulier

$$\mathrm{Aut}(Z_{12}) = \{H_1^{Z_{12}}, H_5^{Z_{12}}, H_7^{Z_{12}}, H_{11}^{Z_{12}}\}.$$

3. La notion fondamentale pour l'application de la théorie algebrique à la théorie modale est *l'action d'un groupe sur un ensemble*. Soient G un groupe, A un ensemble. Une *loi d'action* de G sur A est une application $(u, x) \to ux$ de $G \times A$ dans A qui vérifie les axiomes suivantes:

i) $ex = x$ pour tout $x \in A$.

ii) $u(vx) = (uv)x$ pour tout $u, v \in G$, $x \in A$.

On dit aussi que A este un *G-ensemble*.

Soit A un G-ensemble. On dit qu'un élément $y \in A$ est *conjugué* à $x \in A$ par l'action de G s'il existe $u \in G$ tel que $y = ux$. La relation „y est conjugué à x" est une relation d'équivalence: les classes d'équivalence par rapport à cette relation sont appelées *orbites*. Une partie M de A est appelée *stable* pour l'action de G si les relations $u \in G$, $x \in M$ entrainent $ux \in M$.

Pour tout $x \in A$ soit $\omega_x : G \to A$ l'application donnée par $\omega_x(u) = ux$; c'est *l'application orbitale* définie par x.

Un G-ensemble A est appelé *G-ensemble principal homogène* s'il existe $x \in A$ tel que ω_x soit une bijection; dans ce cas tous les ω_x sont des bijections. Tout groupe G est muni d'une structure de G-ensemble principal homogène par l'application

$(u, v) \rightsquigarrow uv$ (= composé de u avec v dans G) ; on désignera par G^s le G-ensemble ainsi obtenu.

4. L'ensemble $\mathscr{S}_{12}$ des classes de sons modulo octave est donné par

$$\mathscr{S}_{12} = \{\text{do,do}\sharp\ ,\ \text{re,re}\sharp\ ,\ \text{mi,fa,fa}\sharp\ ,\ \text{sol,sol}\sharp\ ,\ \text{la,la}\sharp\ ,\ \text{si}\}$$

Considérons l'application $\pi \in \mathfrak{S}_{\mathscr{S}_{12}}$ donnée par

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\pi(x)$	do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si, do

La formule

$$\hat{k} + x = \pi^k(x) \qquad (1)$$

($\hat{k}$ étant la classe modulo 12 de l'entier k) définit une loi d'action $(u, x) \to u + x$ de Z_{12} sur $\mathscr{S}_{12}$; comme $\omega_{do} = \pi$ il en resulte que le Z_{12} — ensemble $\mathscr{S}_{12}$ est principal homogène.

L'action de Z_{12} sur $\mathscr{S}_{12}$ represente l'expression mathématique correcte de la laison naturelle du point de vue musical entre le groupe des intervalles (identifié à Z_{12}) et l'ensemble des classes de sons. Par contre, l'introduction d'une structure de groupe sur $\mathscr{S}_{12}$ n'a pas de sens musical naturel.

La musique contemporaine semble s'interesser à des modules de division de l'octave autres que 12. Introduisons alors l'ensemble $\mathscr{S}_n$ des classes de sons modulo octave d'un système tempéré à n degrés. De la même manière comme pour $\mathscr{S}_{12}$ on concoit $\mathscr{S}_n$ comme un Z_n-ensemble principal homogène.

5. Par définition un mode est un élément de l'ensemble $\mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$ des parties de $\mathscr{S}_n$. Introduisons une loi d'action $(u, M) \to u + M$ de Z_n sur $\mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$ par

$$u + M = \{u + x \mid x \in M\}.$$

Par définition, une *classe modale* est une orbite par rapport à cette action. On désignera par $\tilde{M}$ la classe modale du mode M.

6. Soit A_i un G_i-ensemble principal homogène, $i = 1, 2$. Une application $f : A_1 \to A_2$ est un *homomorphisme principal* s'il existe un homomorphisme de groupes $\varphi : G_1 \to G_2$ tel que $f(ux) = \varphi(u)f(x)$ pour tout $u \in G_1$, $x \in A_1$. L'homomorphisme φ ayant cette propriété est uniquement déterminé ; il est appelé *l'homomorphisme associe* à f. f este une bijection si et seulement si φ l'est.

Soit A un G-ensemble principal homogène. Un *automorphisme principal* de A est un homomorphisme principal bijectif de A sur lui même. On désigne par $\mathrm{AP}_G(A)$ l'ensemble des automorphismes principaux de A ; c'est un sous-groupe de $\mathfrak{S}_A$. L'application $K : \mathrm{AP}_G(A) \to \mathrm{Aut}(G)$ qui associe à chaque $\sigma \in \mathrm{AP}_G(A)$ l'homomorphisme associé est un homomorphisme de groupes surjectif. Pour tout groupe commutatif G, $\mathrm{AP}_G(G^s)$ est composé par les applications de la forme $u \to \varphi(u) + v$ où $\varphi \in \mathrm{Aut}(G)$ et $v \in G$; en particulier $\mathrm{Aut}(G)$ est un sous-groupe de $\mathrm{AP}_G(G^s)$. Si A est un G-ensemble principal homogène, le procédé général permettant de trouver tous les éléments de $\mathrm{AP}_G(A)$ est le suivant : on choisit un $\sigma \in \mathrm{AP}_G(G^s)$ et un $x \in A$ et on considère l'automorphisme principal $\omega_x \sigma \omega_x^{-1} \in \mathrm{AP}_G(A)$.

Le groupe $\mathrm{AP}_{Z_{12}}(\mathscr{S}_{12})$ a 48 éléments ; c'est un groupe noncommutatif. Les transformations $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ telles que $K(\sigma) = H_1^{Z_n}$ ne sont autres que les *transpositions* ; les transformations σ telles que $K(\sigma) = H_{n-1}^{Z_n}$ sont appeleés *symétries*.

Considérons quelques exemples d'automorphismes principaux.

a)

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\sigma_1(x)$	la♯, la, sol♯, sol, fa♯, fa, mi, re♯, re, do♯, do, si

(symétrie par rapport à l'axe si-fa).

b)

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\sigma_2(x)$	fa♯, do♯, sol♯, re♯, la♯, fa, do, sol, re, la, mi, si

c)

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\sigma_3(x)$	re♯, la♯, fa, do, sol, re, la, mi, si, fa♯, do♯, sol♯

En identifiant $\mathscr{S}_{12}$ avec Z_{12} à l'aide de la bijection ω_{sol}, σ_2 s'identifie à l'automorphisme $H_7^{Z_{12}}$ de $\mathrm{AP}_{Z_{12}}(Z_{12}^s)$ (c'est-à-dire $\sigma_2 = \omega_{sol}\, H_7^{Z_{12}}\, \omega_{sol}^{-1}$); en identifiant $\mathscr{S}_{12}$ avec Z_{12} à l'aide de la bijection ω_{do}, σ_2 s'identifie à l'automorphisme $u \to 7u + \hat{6}$ de $\mathrm{AP}_{Z_{12}}(Z_{12}^s)$. Quoique σ_2 et σ_3 ont le même automorphisme associé ($K(\sigma_2) = K(\sigma_3) = H_7^{Z_{12}}$), leurs propriétés sont differentes ; ainsi, σ_2 conserve chacune de classes de sons *do dieze, re dieze, fa, sol, la, si* tandis que σ_3 ne conserve aucune classe de sons.

Le groupe $\mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ se constitue en groupe de transformations employées par la pratique musicale. En effet, le transformé d'un mode M par un $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ est le mode $\sigma(M)$ obtenu en appliquant σ à chaque élément de M ; la transformée d'une ligne mélodique modulo octave l est la ligne mélodique σl obtenue en appliquant σ à chaque classe de sons paraissant dans l. La suite des intervalles de σl s'obtient en appliquant $K(\sigma)$ à la suite des intervalles de l. Par exemple, considérons la ligne mélodique

$$do\ re^{\flat}\ si^{\flat}\ sol\ mi\ re^{\flat}\ do\ fa,$$

La suite des intervalles est

$$\hat{1}\ \hat{9}\ \hat{9}\ \hat{9}\ \hat{9}\ \hat{11}\ \hat{5}.$$

En appliquant σ_3 on obtient la ligne mélodique

$$mi^{\flat}\ si^{\flat}\ re^{\flat}\ mi\ sol\ si^{\flat}\ mi^{\flat}\ re.$$

La suite des intervalles est

$$\hat{7}\ \hat{3}\ \hat{3}\ \hat{3}\ \hat{3}\ \hat{5}\ \hat{11}.$$

Elle s'obtient en appliquant $K(\sigma_3) = H_7^{Z_{12}}$ à la suite des intervalles initiale.

Il convient de souligner encore une fois que les éléments de $\mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ agissent sur les classes de sons, non sur les sons absolus. Le caractère groupal se manifeste seulement dans cette situation. En effet, les propriétés groupales assurent en particulier l'existence d'une transformation inverse σ^{-1} pour chaque transformation $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$; or ce n'est pas le cas pour les operations de multiplication effectuées sur l'ensemble de sons absolus.

Pour transformer une ligne mélodique L formé par sons absolus à l'aide d'un $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ on procède de la manière suivante :

— on considère la réduction modulo octave l de L ;

— on transforme l par σ

— on construit une ligne mélodique en choisissant un son dans chaque classe de sons paraissant dans σl.

On voit donc que la transformée de L par σ n'est pas uniquement déterminée (elle est uniquement déterminé seulement modulo octave).

7. On peut poser la question : les éléments de $\mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ épuisent-ils tout l'ensemble des transformations du total chromatique employé par la pratique modale? La réponse sera donnée par les considérations suivantes. Une application $f : \mathscr{S}_n \to \mathscr{S}_m$ sera appelée *compatible avec la conjugaison modale* si quelque soient les modes M_1, $M_2 \in \mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$ tels que $\widetilde{M}_1 = \widetilde{M}_2$ on a $f(\widetilde{M}_1) = f(\widetilde{M}_2)$. On a le résultat suivant ([7]) :

Pour qu'une application $f : \mathscr{S}_n \to \mathscr{S}_m$ soit compatible avec la conjugaison modale il faut et il suffit que l'une au moins des conditions ci-dessous soit satisfiate :

i) f este un homomorphisme principal.

ii) Il existe un homomorphisme principal $g : \mathscr{S}_n \to Z_2^s$ et une application $h : Z_2^s \to \mathscr{S}_m$ tels que $f = hg$.

En particulier, une application $\sigma \in \mathfrak{S}_{\mathscr{S}_n}$ est compatible avec la conjugaison modale si et seulement si $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$. Donc la réponse à la question soulevée plus haut est affirmative si l'on se limite au transformations bijectives menant modes conjuguées en mdes conjuguées. La transformation bijective (considerée dans [3]) donnée par

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\sigma'(x)$	do♯, do, re♯, re, fa, mi, sol, fa♯, la, sol♯, si, la♯

n'est pas un homomorphisme principal ; donc elle ne peut pas être compatible. Un exemple d'application compatible (non bijective) qui n'est pas un homomorphisme principal est fourni par

x	do, do♯, re, re♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si
$\sigma'(x)$	do, do♯, do, do♯, do, do♯, do, do♯, do, do♯, do, do♯

8. Soit $\mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$ l'ensemble des classes modales. Soient $\varphi \in \mathrm{Aut}(Z_n)$ et $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$. On démontre ([5], [12]) que la classe $\widetilde{\sigma(M)}$ ne dépend pas du choix de σ et M tels que $K(\sigma) = \varphi$ et $M \in \mathscr{A}$. On pose alors $\varphi\mathscr{A} = \widetilde{\sigma(M)}$. L'application $(\varphi, \mathscr{A}) \to \varphi\mathscr{A}$ ainsi définie est une loi d'action de $\mathrm{Aut}(Z_n)$ sur $\mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$. Telle est l'expression mathématique de la multiplication des classes modales par 1, 5,7 et 11 considerée dans la première partie de l'article. On notera que chaque classe modale à été répérée la-bas par ce qu'on appelle sa „structure modale" ; le mecanisme mathématique de la correspondance classes modales-structures modales est analysé dans [10].

9. Une classe modale $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$ est appelée *classe modale à transpositions limitées* si elle contient moins de n modes.

On a affirmé dans la première partie de l'article que pour tout classe $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_{12})$ à transpositions limitées l'une au moins des relations $H_5^{Z_{12}}\mathscr{A} = \mathscr{A}$, $H_7^{Z_{12}}\mathscr{A} = \mathscr{A}$ est vraie. On trouvera une démonstration mathématique de cette affirmation dans [5] et [12].

L'ensemble des classes modales à transpositions limitées est stable pour l'action de $\mathrm{Aut}(Z_n)$.

10. Soient $M \in \mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$ et $u \in Z_n$. Désignons par ρ_u^M la relation sur M définie par

$$x \rho_u^M y \text{ si et seulement si } x = u + y.$$

Soit R_u^M la relation d'équivalence sur M negendrée par ρ_u^M. Toute classe d'équivalence suivant R_u^M s'appelle *u-composante* de M. Pour $n = 12$, les $\hat{1}$-composantes sont les *composantes chromatiques* ; les $\hat{7}$-composantes sont les *composantes diatoniques*. On désigne par $\mathrm{Comp}_u(M)$ le nombre des u-composantes de M ; il ne dépend que de la classe modale de M. On pourra alors parler du nombre $\mathrm{Comp}_u(\mathscr{A})$. On a la relation

$$\mathrm{Comp}_u(\mathscr{A}) = \mathrm{Comp}_{\varphi(u)}(\varphi\mathscr{A})$$

pour tout $\varphi \in \mathrm{Aut}(Z_n)$ et tout $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$. Elle montre en particulier que $\mathrm{Comp}_{\hat{7}}(\mathscr{A}) = \mathrm{Comp}_{\hat{1}}(H_7^{Z_{12}}\mathscr{A})$ pour tout $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_{12})$ et que l'ensemble des $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_{12})$ tels que $\mathrm{Comp}_{\hat{1}}(\mathscr{A}) = \mathrm{Comp}_{\hat{7}}(\mathscr{A})$ est stable pour l'action de $\mathrm{Aut}(Z_{12})$.

Soit $\sigma \in \mathrm{AP}_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ et soit $\varphi = K(\sigma)$. Si N est une u-composante de M alors $\sigma(N)$ est une $\varphi(u)$-composante de $\sigma(M)$ et toute $\varphi(u)$-composante de $\sigma(M)$ s'obtient de cette manière. Par exemple, soit

$$M = \{\text{si, do, do♯, re, fa♯, sol}\}$$

Les composantes chromatiques sont

$$\{\text{si, do, do♯}\}, \{\text{re}\}, \{\text{fa♯, sol}\}$$

Le transformé de M par l'automorphisme σ_3 donné au n°6 est

$$\{\text{re♯, mi, fa, sol♯, la, la♯}\}$$

Les composantes diatoniques de $\sigma_3(M)$ sont donc

$$\{\text{sol♯, re♯, la♯}\} = \sigma_3(\{\text{si, do, do♯}\}),$$
$$\{\text{fa}\} = \sigma_3(\{\text{re}\}),$$
$$\{\text{la, mi}\} = \sigma_3(\{\text{fa♯, sol}\}).$$

Pour tout $M \in \mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$ soit $\# M$ son nombre d'éléments ; pour tout $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$ soit $n(\mathscr{A})$ le nombre égal à $\# M$ ou $M \in \mathscr{A}$ (ce nombre ne dépendant pas du choix de M dans $\mathscr{A}$). La *fonction intervallique* $\langle\mathscr{A}\rangle : Z_n \to Z$ d'une classe modale $\mathscr{A}$ est définie par

$$\langle\mathscr{A}\rangle(u) = \#(M \cap (u + M))$$

(la définition ne dependant pas du choix de M dans $\mathscr{A}$) ; elle a été introduite dans [2]. Le lien entre la fonction intervallique et le nombre des u-composantes est donné par la formule suivante : si u est un élément générateur (c'est-à-dire un élément tel que le sous-groupe qu'il engendre est égal à Z_n) alors

$$\mathrm{Comp}_u(\mathscr{A}) = n(\mathscr{A}) - \langle\mathscr{A}\rangle(u)$$

pour tout $\mathscr{A} \in \mathscr{M}(\mathscr{S}_n)$. On pourra trouver dans [12] les démonstrations des propriétés énoncées dans ce n°.

11. Soient $g \in Z_n$ et $M \in \mathscr{P}(\mathscr{S}_n)$. Pour tout $x \in M$ l'ensemble des entiers $k \geq 1$ tels que $kg + x \in M$ est non-vide (car il contient par exemple n) ; soit $\varphi_g(x)$ le plus petit entier de cet ensemble. On a défini ainsi une application $\varphi_g : M \to Z$,

appelée la *g-fonction* de M. Définissons aussi l'application π_g: $M \to M$ par

$$\pi_g(x) = \varphi_g(x)g + x.$$

On démontre ([10]) que $\pi_g \in \mathfrak{S}_M$; π_g est appelée la *g-permutation* de M. Par exemple la $\hat{1}$-permutation de $\mathscr{S}_{12}$ est l'application π considérée au n° 4. Les g-fonctions et les g-permutations du mode $M = \{do, re, mi, fa, sol, la, si\}$ pour $g = \hat{1}, \hat{7}, \hat{2}$ sont données plus bas :

x	do	re	mi	fa	sol	la	si
$\varphi_{\hat{1}}(x)$	2	2	1	2	2	2	1
$\pi_{\hat{1}}(x)$	re	mi	fa	sol	la	si	do
$\varphi_{\hat{7}}(x)$	1	1	1	1	1	1	6
$\pi_{\hat{7}}(x)$	sol	la	si	do	re	mi	fa
$\varphi_{\hat{2}}(x)$	1	1	4	1	1	1	3
$\pi_{\hat{2}}(x)$	re	mi	do	sol	la	si	fa

Soit $m = \#M$. Dans le cas où g et un générateur de Z_n on peut définir une structure de Z_m-ensemble principal homogène sur M par la formule

$$\hat{k} + x = \pi_{\hat{g}}^{k}(x)$$

($\hat{k}$ étant la classe de l'entier k dans Z_m). On notera l'analogie entre cette formule et la formule (1) du n° 4. On peut alors considérer le groupe $AP_{Z_m}(M)$ et utiliser ses éléments pour transformer les lignes mélodiques formées à l'aide des éléments de M. Ainsi, l'emploi des transformations $\sigma \in AP_{Z_m}(M)$ telles que $K(\sigma) = H_1^{Z_m}$ conduit au progressions harmoniques sur les degrés du mode M ; par contre, l'emploi des $\sigma \in AP_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ conduit aux lignes mélodiques quittant en général le mode M.

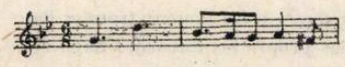
Signalons aussi une autre différence essentielle entre le groupe $AP_{Z_n}(\mathscr{S}_n)$ et le groupe $AP_{Z_m}(M)$ dans le cas $n=12$. En vertu de la relation $\varphi^2 = H_1^{Z_{12}}$ valable pour tout $\varphi \in Aut\,(Z_{12})$ il s'ensuit que pour tout $\sigma \in AP_{Z_{12}}(\mathscr{S}_{12})$, σ^2 est une transposition : l'application répétée de σ à une ligne mélodique conduit à une transposition de celle-ci. Ce n'est pas le même cas pour tous les groupes $AP_{Z_m}(M)$. Par exemple, considérons l'action de Z_7 sur le mode

$$\{sol, la, si\flat, do, re, mi\flat, fa\sharp\}$$

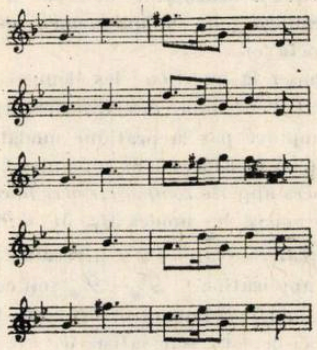
définie à l'aide de sa $\pi_{\hat{1}}$-permutation et soit $\sigma \in AP_{Z_7}(M)$ la transformation suivante :

x	sol	la	si♭	do	re	mi♭	fa♯
$\sigma(x)$	sol	do	fa♯	si♭	mi♭	la	re

(on a $\sigma = \omega_{sol}\, H_3^{Z_7} \omega_{sol^{-1}}$). L'application de σ, σ^2, ..., σ^5 à la ligne mélodique



conduit aux lignes mélodiques suivantes, qui ne peuvent s'obtenir l'une de l'autre ni à l'aide des transpositions ni à l'aide des progressions :



Une nouvelle application de σ nous conduit à la ligne mélodique de depart.

Du point de vue mathématique, cette différence s'explique par le fait que $Aut(Z_7)$ est monogène (c'est-à-dire qu'il admet un élément générateur — par exemple $\hat{3}$) tandis que $Aut(Z_{12})$ ne l'est pas.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ciocan, Dinu — *Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicieni*, Litografia Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1976.
2. Lewin, David — *The intervallic content of a collection of notes, intervallic relation between a collection of notes and its complement : an application to Schonberg 's hexachordal pieces*, Journal of Music Theory, 4/1, 1960.
3. Morris, Robert — *Set groups, complementation and mappings among pitch-class sets*, Journal of Music Theory, 26/1, 1982.
4. Vieru, Anatol — *Cartea modurilor, I* (Le livre des modes, (I)), Editura Muzicală, București, 1980.
5. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées, 27, 2, 1982.
6. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, II*, Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées, 27, 10, 1982.
7. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, III*, Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées, 28, 7, 1983.
8. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, IV*, Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées, 28, 8, 1983.
9. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, V* (à paraître).
10. Vuza, Dan — *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, VI* (à paraître).
11. Vuza, Dan — *Classes modales partitionnantes*, Muzica, 5, 1983.
12. Vuza, Dan — *Lecții de teoria matematică a modurilor*, Litografia Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1983.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Telegramă adresată tovarășului **Nicolae Ceaușescu** Secretar General al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România . . 1

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

Cultura muzicală în viața spirituală a tinerei generații. Dezbatere realizată de **Constanța Toderoiu Ciocan** 3

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 6

CREAȚII

Valentin Timaru
„Dreptul la viață" de Tudor Jarda 8

PORTRET COMPONISTIC

Alexandru Hrubaru
Viorel Munteanu 10

ANIVERSĂRI

Ion Badea
Iosif Romulus Botto 14

ÎNSEMNĂRI

Theodor Grigoriu
Jean-Philippe Rameau un „Euclid-Orfeu" . . 16
Anca Florea
Interviu cu Sanda Șandru 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Elena Zottoviceanu, Viorel Crețu, Viorel Cosma, Anca Ioana Andriescu, Fred Popovici, Luminița Vartolomei, Alfred Hoffman, Carmen Cârneci, Myriam Marbe, Dan Scurtulescu, Carmen Stoianov, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Elena Maria Șorban și Paula Bălan . 24

RECENZII

Ileana Preda Ursu
George Sbârcea, „Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX" 37
Elena Maria Șorban
Francisc László „Al o sută unulea an" . . . 38

DE PESTE HOTARE

Liviu Dănceanu
Prezențe românești 40
Dialog cu Zygmund Krauze 41
Michaela Roșu
Festivaluri și concursuri internaționale . . . 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anatol Vieru
Dan Vuza
En forant le domaine 43

SOMMAIRE

Le télégramme adressé au Président **NICOLAE CEAUȘESCU,** secrétaire général du Parti Communiste Roumain 1

L'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE

La culture musicale, coordonnée de la vie spirituelle des jeunes. Débat réalisé par **Constanța Toderoiu Ciocan** 3

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS 6

ŒUVRES

Valentin Timaru
„Dreptul la viață" („Le droit de vivre") de Tudor Jarda 8

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

Alexandru Hrubaru
Viorel Munteanu 10

ANNIVERSAIRES

Ion Badea
Iosif Romulus Botto 14

NOTES

Theodor Grigoriu
Jean-Philippe Ramaeu, un „Euclide-Orphée" . 16
Anca Florea
Interview avec Sanda Șandru 23

LA VIE MUSICALE

Signataires : Elena Zottoviceanu, Viorel Crețu, Viorel Cosma, Anca Ioana Andriescu, Fred Popovici, Luminița Vartolomei, Alfred Hoffman, Carmen Cârneci, Myriam Marbé, Dan Scurtulescu, Carmen Stoianov, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Elena Maria Șorban et Paula Bălan . 24

COMPTES RENDUS

Ileana Preda Ursu
George Sbârcea, „Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX" („Rencontres avec des musiciens du XXe siècle") 37
Elena Maria Șorban
Francisc László, „Al o sută unulea an" („La cent et unième année") 38

À L'ÉTRANGER

Liviu Dănceanu
Présences roumaines 40
Dialogue avec Zygmund Krauze 41
Michaela Roșu
Festivals et concours internationaux 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anatol Vieru
Dan Vuza
En forant le domaine 43

M U Z I C A Nr. 4 48 p. Bucureşti — Aprilie 1985

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10 376, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUŞ (studii, creaţii), ALFRED HOFFMAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

I. P. Informaţia — c. 1171

42. 416

Lei 15

5

MAI 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

9, Mai, simbol al luptei pentru unitate și independență 1

DORU POPOVICI
Lupta poporului român împotriva fascismului oglindită în muzica românească 3

ANTON DOGARU
Muzică eroică și omagială 5

IANCA STAICOVICI
Războiul de Independență reflectat în creația muzicală românească 10

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

Rolul muzicii în viața spirituală a tinerei generații — dezbatere realizată de Constanța Toderoiu Ciocan 18

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Dumitru Avakian, Șerban Nichifor, Edgar Elian, Viorel Crețu, Liviu Dănceanu, Grigore Constantinescu, Anton Dogaru, Cristina Sârbu, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Alfred Hoffman, Anca Ioana Andriescu, Fred Popovici, Rodica Sava, Iosif Sava, Michaela Roșu 24

RECENZII

ELENA ZOTTOVICEANU
Octavian Lazăr Cosma, „Hronicul muzicii românești" vol. VI 37

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești

LUMINIȚA VARTOLOMEI
Dialog cu prof. univ. dr. Marin Constantin . 39

MIHAELA ROȘCA
Filarmonica din Ploiești în Spania și Italia . . 40

PETRE CODREANU
Berlin : A X-a bienală de muzică nouă : 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VIOREL CREȚU
Mircea Chiriac — portrait 42

SOMMAIRE

Le 9 Mai, symbole du combat pour l'unité et l'indépendence 1

DORU POPOVICI
La lutte du peuple contre le fascisme dans la musique roumaine 3

ANTON DOGARU
Musique héroïque et d'hommage . . . . .

IANCA STAICOVICI
La guerre d'Indépendence à travers la création musicale roumaine 10

L'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE

Le role de la musique dans la vie spirituelle des jeunes — débat réalisé par Constanța Toderoiu Ciocan 18

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS 21

LA VIE MUSICALE

Signataires: Dumitru Avakian, Șerban Nichifor, Edgar Elian, Viorel Crețu, Liviu Dănceanu, Grigore Constantinescu, Anton Dogaru, Cristina Sârbu, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Alfred Hoffman, Anca Ioana Andriescu, Fred Popovici, Rodica Sava, Iosif Sava, Michaela Roșu 24

COMPTES RENDUS

ELENA ZOTTOVICEANU
Octavian Lazăr Cosma, „Hronicul muzicii românești" (Hronique de la musique roumaine) vol. VI 37

À L'ÉTRANGER

Présences roumaines

LUMINIȚA VARTOLOMEI
Entretien avec le dr. pr Marin Constantin . 39

MIHAELA ROȘCA
La Philharmonie de Ploiești en Espagne et Italie 40

PETRE CODREANU
Berlin : La Xe biennale de la musique nouvelle . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VIOREL CREȚU
Mircea Chiriac — portrait 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXV NR. 5 (392) MAI 1985

9 MAI, SIMBOL AL LUPTEI PENTRU UNITATE ŞI INDEPENDENŢĂ

Cînd la 9 mai 1945 s-a semnat capitularea Germaniei naziste, omenirea a respirat uşurată. Se pusese capăt celei mai mari, mai dureroase şi mai odioase conflagraţii mondiale care zguduise din temelii întreaga lume, ameninţată de întunecata robie hitleristă. Acum patru decenii, la orele 2,41 dimineaţa, cînd a fost semnat actul capitulării prin victoria forţelor coaliţiei antihitleriste, a mişcărilor de rezistenţă antifascistă şi de eliberare naţională, ceasul bătuse ora marii Victorii împotriva celui mai înverşunat duşman al civilizaţiei umane.

Împreună cu toate popoarele iubitoare de pace, poporul nostru serbează strălucita victorie a Naţiunilor Unite, la dobîndirea căreia a luat parte activă, numărîndu-se ca a patra ţară din lume, care a adus cele mai grele jertfe materiale pentru obţinerea finalei biruinţe.

O fericită coincidenţă face ca în aceeaşi zi să evocăm împlinirea a 108 ani de la cucerirea independenţei de stat a României, moment de răscruce al luptei pentru împlinirea idealurilor scumpe ale poporului nostru, de dreptate socială şi naţională, independenţă şi suveranitate a patriei.

Cu prilejul acestor sărbătoriri, poporul român aduce un adînc prinos de recunoştinţă celor care s-au jertfit pentru cauza înaltă a apărării bunurilor celor mai de preţ — existenţa, libertatea şi demnitatea naţională, dreptul la o viaţă liberă, de sine stătătoare. Sărbătorim aceste evenimente glorioase în anul cînd se împlinesc două decenii de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, care a inaugurat o epocă nouă, intrată în conştiinţa poporului ca „Epoca Ceauşescu", consemnînd realizări uriaşe şi fără precedent în edificarea socialismului, în întărirea independenţei şi suveranităţii naţionale.

Sînt anii care au dat o strălucită recunoaştere personalităţii proeminente a strălucitului fiu al poporului român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, prezenţă eroică, de peste cinci decenii în lupta pentru înălţarea patriei pe cele mai înalte culmi de civilizaţie şi progres.

Aniversînd cele două evenimente memorabile sub simbolul zilei de 9 Mai avem prilejul de a rememora luptele duse cu dîrzenie şi cu preţul sacrificiului suprem pentru unitate şi independenţă naţională, căci unitatea şi independenţa nu ne-au fost dăruite de nimeni, ci au fost cucerite cu imense eforturi şi jertfe. În acest mod am cucerit independenţa de stat, luptînd eroic la Griviţa, Plevna, Rahova, aşa am biruit în războiul antihitlerist.

Făurirea la 1 Decembrie 1918 a statului naţional unitar a însemnat un pas important pe calea desăvîrşirii unităţii naţionale, obiectiv primordial înscris în Programul Partidului Comunist Român, creat la 8 Mai 1921. Au urmat apoi anii grei ai apariţiei şi infiltrării fascismului într-o seamă de state de pe continentul nostru, de instaurare a fascismului în Germania, în 1933.

Partidul nostru a înţeles pericolul ce-l prezenta acest flagel al omenirii, acţionînd cu fermitate pentru unirea şi mobilizarea întregului popor la lupta împotriva ameninţării fasciste. Încă de atunci s-a profilat figura tînărului luptător, Nicolae Ceauşescu, care a acţionat cu hotărîre, neînfricat pentru declanşarea unor mari bătălii revoluţionare şi patriotice pentru apărarea independenţei şi integrităţii României.

În condiţiile unei cumplite represiuni din partea regimului burghezo-moşieresc, partidul comuniştilor a desfăşurat o intensă muncă organizatorică pentru unirea tuturor forţelor patriotice şi democratice împotriva fascismului şi războiului, un rol important revenindu-i tovarăşului Nicolae Ceauşescu. În această perioadă de avînt revoluţionar, cînd numeroşi patrioţi comunişti, antifascişti au fost aruncaţi în închisoare, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, trimis în judecată în procesul de la Braşov, din 1936, a făcut, de pe banca acuzaţiilor, un aspru şi vehement rechizitoriu regimului politic, infiltrării fascismului în România, chemînd la luptă forţele democratice.

În marile demonstraţii de la 1 Mai 1939, tovarăşul Nicolae Ceauşescu avea să desfăşoare o activitate prodigioasă, care l-a impus ca pe un eminent revoluţionar şi conducător

împotriva agresiunii hitleriste. Aceste lupte eroice au avut un ecou puternic pe plan internațional, fiind primele bătălii de amploare din Europa îndreptate contra fascismului și a războiului cotropitor pe care-l pregătea.

În anii războiului nedorit de poporul nostru, partidul, aflat în neagra ilegalitate, a acționat pentru adoptarea celor mai potrivite forme și metode de unire a tuturor forțelor patriotice, naționale și progresiste pentru intensificarea rezistenței antihitleriste, desfășurînd o largă mișcare de partizani, sabotînd mașina de război hitleristă. Prin crearea Frontului Unic Muncitoresc, în aprilie 1944, s-a creat un sistem viabil de alianțe, amplificat prin crearea Blocului Național Democrat în iunie, același an, în cadrul căruia partidul a atras numeroși generali patrioți, întreaga armată în vederea răsturnării dictaturii militaro-fasciste, pentru întoarcerea armelcr contra invadatorilor. În aceste condiții au avut loc actul istoric de la 23 August 1944 și înfăptuirea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, participarea României la războiul antihitlerist, alături de Uniunea Sovietică, cea care a dus greul războiului. În amplul proces de transformări înnoitoare ce au avut loc, rolul hotărîtor l-au îndeplinit cadrele de bază ale partidului, din rîndul cărora s-a afirmat puternica personalitate eroică a tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Armata română a participat alături de glorioasa armată sovietică la luptele pentru eliberarea Transilvaniei, trecînd la eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și a unei părți a Austriei, pînă la victoria finală. Prin efectivele militare ce se ridicau la peste jumătate de milion de oameni, prin contribuția adusă la înfrîngerea hitlerismului, războiul a fost scurtat cu 200 de zile, ceea ce a însemnat vieți apărate, mari pagube evitate. În felul acesta ne-am consfințit dreptul deplin la independență și suveranitate națională. În felul acesta a fost scrisă epopeea de luptă a poporului nostru contra cotropitorilor fasciști, au fost descătușate energiile creatoare al poporului nostru pentru prefacerile revoluționare care au urmat, sub conducerea încercată a Partidului Comunist Român. Partidul a încredințat în acești ani de luptă încordată sarcini de răspundere tovarășului Nicolae Ceaușescu care și-a dovedit calitățile de strălucit organizator, de revoluționar, calități care au făcut ca în anii de după Congresul al IX-lea să se dobîndească cele mai însemnate înfăptuiri din întreaga istorie a patriei.

România socialistă, liberă și independentă se prezintă ca o țară prosperă, cu o industrie modernă, cu o agricultură tot mai puternică, cu o cultură și o știință înfloritoare. Venitul național este astăzi de 32 de ori mai mare decît cel din anul 1945. Industria este de peste 100 de ori mai puternică decît în același an de referință, producția agricolă este de 7 ori mai mare.

Ca oameni ai artei ne exprimăm întreaga gratitudine pentru sprijinul acordat în promovarea valorilor, în continuul progres al vieții artistice-culturale. Festivalul național „Cîntarea României", inițiat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, propulsor de talente izvorîte din popor, s-a afirmat ca o mare și stimulatoare mișcare de mase în domeniul creației și interpretării artistice, făcînd ca arta să cunoască o puternică dezvoltare, în orice colț de țară.

Angajați în înfăptuirea obiectivelor stabilite de Congresul al XIII-lea al partidului, oamenii muncii, în strînsă unitate, fac dovada întregului lor devotament pentru transpunerea în fapte a politicii interne și externe a partidului și statului, făcînd din munca lor mijloc de promovare a păcii și înțelegerii între popoare, a instaurării unei păci durabile pe planeta noastră, amenințată de pericolul atomic.

La această glorioasă aniversare, România socialistă, prin glasul cel mai autorizat al iubitului și stimatului său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, personalitate marcantă a vieții politice internaționale, își reafirmă hotărîrea de a milita pentru dezvoltarea relațiilor de prietenie cu toate țările socialiste, în primul rînd cu țările socialiste vecine, de a conlucra cu țările în curs de dezvoltare și nealiniate, de a extinde relațiile cu țările capitaliste, cu toate statele lumii, fără deosebire de orînduirea socială, preîntîmpinînd o nouă conflagrație mondială, veghind la apărarea păcii și civilizației pe pămînt. Cu aceste gînduri sărbătorim cele două evenimente dragi inimilor noastre !

Lupta poporului român împotriva fascismului oglindită în muzica românească

Doru POPOVICI

Au trecut 40 de ani de la terminarea războiului, de la acea dată istorică indestructibil legată de zdrobirea aparatului de stat al Germaniei lui Hitler, odiosul simbol al împilării popoarelor, al înlănțuirilor de crime, al mizeriei morale și materiale ale celor mulți. Poporul român a avut o mare contribuție, luptînd împotriva cotropitorilor fasciști și eliberînd popoarele Cehoslovaciei și Ungariei ; se cuvine a reliefa faptul, potrivit căruia, armata română a întors armele împotriva dușmanilor omenirii, într-o perioadă în care conducătorii armatelor hitleriste vorbeau încă de victoria finală, pe care credeau că o vor obține prin folosirea unor arme secrete, arme de distrugere în masă. Cu atît mai mult lovitura dată de patrioții români hoardelor naziste ne apare de o extremă importanță și sub acest raport declarațiile unor mari strategi din Uniunea Sovietică, din Statele Unite ale Americii, din Anglia, din Franța, ne apar mai mult decît grăitoare. În această ambianță a spiritului eroic, specific poporului român, care nu a purtat niciodată războaie de cotropire ci doar de apărare, forța conducătoare a luptelor pentru libertate și dreptate socială, pentru neatîrnarea patriei a fost *Partidul Comunist Român*, partid care încă din anii de bejenie ai luptei ilegale nu și-a pierdut niciodată încrederea în triumful dreptății împotriva forțelor obscure ale tiraniei. Pentru poporul român, victoria împotriva Germaniei hitleriste a constituit posibilitatea de a se crea o nouă eră în istoria țării, aceea a construirii socialismului, a anulării hotărîrilor dictatului de la Viena, din anul 1940, a înlăturării de la conducerea țării a partidelor claselor suprapuse și, totodată, a generării unei lumi în care să dispară exploatarea omului de către om, unei lumi care a pus într-un con de lumină independența României, în consonanță cu lupta pentru impunerea și menținerea unei păci trainice și durabile, și a bunei înțelegeri între toate popoarele planetei.

Era firesc ca lupta poporului român pentru triumful adevărului, binelui și frumosului, împotriva fascismului, în epoca tragică a celui de al doilea război mondial, să fie oglindită în lucrări muzicale de o indiscutabilă valoare. În acest sens se cuvine a evidenția un mare număr de cîntece de masă, unele concepute în ritmuri viguroase de marș, altele avînd o evidentă nuanță lirică, atît de prielnică meditației filozofice profunde. Iar în această privință putem aminti realizările unor reprezentanți de frunte ai genului, precum Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Matei Socor, Hilda Jerea, Alfred Mendelsohn, Laurențiu Profeta, D. D. Botez, Gheorghe Dumitrescu, Mircea Neagu, Vasile Timiș, Claudiu Negulescu, Constantin Romașcanu, Gheorghe Bazavan, Zoltan Aladar, — și enumerarea poate continua... Am fi nedrepți însă dacă nu am menționa la loc de frunte unele poeme corale și madrigale, de un zguduitor dramatism, care își au drept surse de inspirație acerba luptă dusă împotriva fascismului. În acest sens merită a fi amintite opusurile lui Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Țăranu etc. Tot în această ambianță spirituală citățm cantate de o puternică expresivitate și originale sau simfonii corale : am numit Simfonia „Sub cerul de vară" de Alfred Mendelsohn, pe versurile Mariei Banuș, o creație de tip neoromantic, care promovează unele aspecte dodecafonice, elemente de armonie politonală, precum și o polifonie mai aspră, de o expresie virilă. Un omagiu adus Partidului nostru, simbol al forței conducătoare în istovitoarea luptă, poate fi socotit și cantata „Zburătorul de larg" de Gheorghe Dumitrescu, pe versurile lui Cicerone Theodorescu, o lucrare tot de tip neoromantic, dar mai apropiată de modalismul diatonic al folclorului românesc și mai cu seamă al celui oltenesc, însă subtil transfigurat. Inspirat de sîngeroasele lupte de la Griviția, *considerate în toată lumea, printre primele proteste categorice împotriva venirii lui Hitler la putere, în anul 1933*, Paul Constantinescu a scris celebrul său ciclu de lieduri „7 cîntece din ulița noastră", avînd la bază tot versuri de Cicerone Theodorescu. Viziunea modală a lui Paul Constantinescu, materializată prin prezența unui limbaj armonic de o originalitate cuceritoare, cu străfulgerări cromatice, amintindu-ne de modurile cu transpoziție limitată ale lui Olivier Messiaen, a servit drept exemplu pentru mulți compozitori din generația medie și din ultimul val. O piesă cum este „După mort" poate fi socotită o capodoperă a liricii românești, cu tragismul ei sfîșietor, redat printr-o linie melodică de mare noblețe, cum poate numai George Enescu în „Oedip" a mai conturat-o ! Și fiindcă am vorbit de ramificațiile acestui ciclu vocal, cu o armonie modală cromatică, nelipsită de trepte mobile, se cuvine a accentua meritele deosebite ale unor compo-

zitori precum Tiberiu Olah și Anatol Vieru. Primul este autorul unei admirabile cantate — „Prind visele aripi", pe versuri de Maria Banuș — o lucrare meditativă, imnică, de un tulburător dramatism în secțiunea mediană, care coincide cu o dinamică fugă, legată de versurile „Zdrobiți hitleristele hoarde" ! Tiberiu Olah — *pentru prima dată în muzica românească* — valorifică în acest opus al său, policromia instrumentelor de percuție, însă nu de pe poziția compozitorului doritor de efecte spectaculoase, ci, dimpotrivă, de pe poziția creatorului autentic. Tiberiu Olah ne-a dovedit și de această dată că el este un mare liric, un melodist de excepție, un armonist rafinat, care pe lîngă înlănțuirile modale, realizate cu multă fantezie, izbutește să găsească elemente novatoare și prin evidențierea unor „false relații", nemaivorbind de cromatisme neașteptate în linia melodică, de o expresie cu totul aparte. Această lucrare s-a ascultat, se ascultă și se va asculta și în viitor — spunem noi — cu aceeași bucurie a sufletului românesc, deoarece, pe de o parte, meditația senină și cu dramatismul întunecat se îmbină armonios, pe de altă parte, textul și discursul sonor se contopesc pînă la identificare, cantata respectivă putînd fi considerată un exemplu admirabil de îngemănare a cuvîntului cîntător și a sunetului plin de virtuți poetice. Cu mijloace puțin simplificate, dar pe deplin convingătoare, Tiberiu Olah a scris și populara muzică pentru filmul închinat lui Mihai Viteazul, unde un dinamism plin de lumină — am spune, parafrazîndu-l pe Nichita Stănescu, de o „lumină torențială"... — alternează cu aceeași meditație senină — am spune mioritică — care ne duce cu gîndurile la cantata „Prind visele aripi", la care am adăuga și emoționantele sale madrigale pentru cor a cappella. Anatol Vieru, în „Cantata anilor lumină", pe versuri de Nina Cassian, utilizează tot un concept modal cromatic ; deci se poate vorbi de lumea modală a lui Enescu, Bartók sau Messiaen. Dar... prezența unor intonații folclorice metamorfozate, a unor ritmuri specifice dansurilor românești, a unei percuții care-și găsește liantul tot în ritmuri ale melosului popular, fac ca această viguroasă cantată să se înscrie în spiritualitatea muzicală românească. Folosind tehnica serialismului dodecafonic — *organizat sever și la toți parametrii limbajului sonor, pentru prima dată în muzica românească !* — Ștefan Niculescu ne oferă zguduitoarea sa „Cantată nr. 2", pe versuri de Gellu Naum. Este interesant cum tradiția enesciană din ultima perioadă este preluată creator și asociată unor procedee ale serialismului dodecafonic post-webernian, generate mai ales de Boulez sau Nono, iar rezultatul final este o muzică unitară, personală, de un clar obscur rembrandtian, în sensul că autorul conturează la început o eufonie a întunericului armonico-polifonico-timbral, ca în cele din urmă totul să se lumineze, în chipul cel mai firesc, avînd acel ceva de regăsire a unui echilibru sufletesc pierdut. Nu știu dacă sînt multe cantate în muzica românească care să fi adus un omagiu atît de sensibil tuturor oamenilor morți pe nedrept, în ultimul război mondial... Dacă lucrările lui Tiberiu Olah, Anatol Vieru și mai ales Ștefan Niculescu relevă tente expresioniste, cea de a doua simfonie a lui Gheorghe Dumitrescu contrastează prin suflul romantic viguros, parcă inundat de o luminozitate vivifiantă, culminînd cu finalul vocal-simfonic, unde expresivitatea versurilor lui Nicolae Labiș și discursul sonor respectiv creează un tot unitar inseparabil. Și fiindcă vorbim de Gheorghe Dumitrescu nu putem să nu amintim tragicul său oratoriu „Grivița noastră" pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră mare, pe versuri de Cicerone Theodorescu. Este poate una din cele mai dramatice realizări ale fecundului compozitor, ceea ce nu înseamnă că vîna lirică a artistului lipsește ; dimpotrivă, solo-ul sopranei — susținut cu o măiestrie inegalabilă de marea noastră cîntăreață, Emilia Petrescu — semnifică una din paginile de referință din oratoriul românesc al zilelor noastre.

Un loc aparte îl ocupă creațiile vocal-simfonice de o structură neo-barocă, iar în această privință nu putem să nu amintim, pe de o parte, o cantată lirică, polifonică prin excelență, a lui Zeno Vancea intitulată „Cantată pentru pace", pe de altă parte, o cantată foarte dramatică, străbătută de formele de fugă și passacaglia, iar în acest sens ne referim la „Balada steagului", pe versuri de Victor Tulbure, de Sigismund Toduță. Dacă Zeno Vancea preferă un limbaj cromatic, ce tinde spre înlăturarea funcțiilor tonale clasice, Sigismund Toduță preferă modalismul diatonic, uneori alternînd cu cel larg cromatizat, într-un stil de o continuitate exemplară.

În muzica de operă au apărut lucrări inspirate direct de lupta Partidului Comunist Român împotriva fascismului, iar sub acest aspect evenimentele istorice de la 23 august 1944 primesc o semnificație artistică deosebită. „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, operă în patru acte, 8 tablouri, libretul de Nicolae Tăutu, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, operă pe un libret de Daniel Drăgan, „Dreptul la dragoste" de Theodor Bratu, pe un libret propriu, după un cunoscut roman memorialistic, „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, pe un libret de Corneliu Rusu și Pompiliu Gîlmeanu pot fi socotite realizări semnificative, în ambianta romantismului revoluționar, asociat unui stil voit larg accesibil, legat atît de melosul popular cît și de cîntecele de masă de un vibrant patriotism.

În ramura baletului, această tematică arzentă și-a găsit întruchiparea în „Văpaia" de Mircea Chiriac și „Spre comunism în zbor" de Tiberiu Olah — opusul lui Mircea Chiriac, de un dramatism pronunțat, cel al lui Tiberiu Olah, liric, meditativ, evocator. În ramura operetei se cuvine a aprecia „Răspîntia", prima

compoziție de acest fel semnată de Florin Comișel, autorul demonstrîndu-ne că și în genurile larg accesibile pot fi tălmăcite teme majore, fără a altera specificul respectiv, dimpotrivă, în acest fel imprimîndu-i-se un plus de adîncime, dar mai cu seamă, o corelație mai subtilă între etic și estetic, între tradiție și inovație, între național și universal.

Semnatarul acestui eseu a scris mai multe lucrări care au la bază această foarte importantă tematică : „Inscripție la execuția unui utecist" — madrigal pe versuri de Doru Căprariu — „Galaxia memoriei" și „Interogatoriul din zori" — ambele fiind madrigale dramatice de proporții, pe versuri de Victor Bîrlădeanu.

Desigur că mai pot fi amintite și alte lucrări, care oglindesc această mare tematică în arta noastră sonoră. Ne oprim aici, rămînînd ca în alte studii să le comentăm. Important de reținut este faptul, în virtutea căruia, există o tematică inspirată de lupta poporului român împotriva fascismului, o adevărată frescă sonoră a suferințelor poporului nostru în perioada sumbră de dinaintea și în timpul celui de al doilea război mondial. Astăzi, cînd înreaga noastră cultură are menirea de a fi un mijloc de înălțare națională, lucrările amintite ne determină să spunem că nu trebuie uitat niciodată efortul celor mulți, nici emoționanta lor dăruire, ajungînd pînă la sacrificul vieții, pentru a înlătura împilarea. Iar în acest climat spiritual elevat, înfrățirea dintre scriitori, plasticieni și muzicieni, pentru generarea unor teme majore, izvorîte din suflet înalt și drept, reprezintă chezășia izbînzilor noastre din prezent, cu perspectiva unui viitor luminos. Ascultînd și reascultînd aceste opusuri măiestrite ne dăm încă o dată seama că unii oameni au fost predestinați ca, prin moartea lor, să contribuie la mersul spre mai bine al societății, devenind simboluri solare, adevărate pilde de eroism. Toate aceste considerente se contopesc pînă la identificare cu sensul sublim al cuvintelor *dragoste de patrie* și ne vine a spune, precum poetul *Adrian Păunescu : „Ireductibil ! Demn ! Lumină clară ! Tu, mama noastră, ai pluralul Țară"*...

Muzică eroică și omagială

Anton DOGARU

Lupta purtată, sub conducerea P.C.R., de către poporul nostru pentru scuturarea jugului fascist și trecerea la construirea noii societăți, socialiste constituie un permanent izvor de inspirație pentru compozitori, am putea aprecia chiar că există o direcție a creației cu acest conținut. Supuse cerințelor genului, cele cîteva opere și balete înscrise pe această direcție au ca notă generală eroismul luptătorilor comuniști, care au devenit purtătorii marilor resurse ale autenticului patriotism, aceștia conducînd poporul spre înfăptuirea actului de renaștere națională ce a inaugurat o nouă eră în istoria patriei. Putem afirma, în consecință, că timpul eroic a fost cel care a dus la nașterea muzicii eroice, devenită semnal de luptă, purtătoare a dorinței de libertate. Desigur că acest eroism nu trăiește singur, în partiturile care ne interesează. Cel mai frecvent, el este însoțit cu lirismul, cu sentimentele pure, adevărate. În același timp, încleștarea dramatică a eroilor, ce este prezentă ca un fir roșu în operele respective, tensionînd desfășurările, se împletește cu viziunea permanent optimistă, plină de încredere în viitorul luminos, pe drept meritat.

Firesc, acum mă gîndesc la șirul de lucrări ce înscrie operele *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu (N. Tăutu), al cărui timbru este eroismul neînfricat, *Dreptul la dragoste* de T. Bratu, oglindă a destinelor implicate în epoca de frămîntări, *Pădurea vulturilor* de T. Jarda, obiectivînd specific evenimentele din fierbintele august, *Interogatoriul din zori* de D. Popovici (V. Bîrlădeanu), ultima avînd drept caracteristică viziunea lirică în problema rezistenței la oprimare și exploatare. În aceeași familie se mai înscriu baletul *Primăvara* de C. Trăilescu, avînd ca subiect activitatea ilegală a uteciștilor, forța și împlinirea crezului lor, poemul coregrafic *Chemarea* de T. Olah (K. Kessler), în care momentul Insurecției și Eliberarea sînt concepute cu adevărată măiestrie artistică și opereta *Răspîntia* de Fl. Comișel, de asemenea tratînd aspecte ale luptei antifasciste și Eliberarea.

Cu o mai mare întindere se prezintă grupul de lucrări înscrise în genul poemului, oratoriului și cantatei. Pe parcursul anilor, compozitorii s-au dedicat, în chip diferit, desigur, tratării semnificațiilor actului istoric de la 23 august 1944, cîteodată legîndu-se evenimentele de diverse etape istorice care le-au precedat, alteori librete declarate sau nedeclarate menținîndu-se într-un plan filozofic general, în care se poate urmări totuși pregnanța transformărilor implicate, schimbările de stare etc. Neintenționînd să menționez toate aceste lucrări, amintesc totuși cîteva : *Poemul lui au-*

gust de Gh. Dumitrescu (V. Tulbure), *Soarele neatîrnării* de Gh. Dumitrescu (M. Eminescu, Al. Russo, V. Cîrlova), *Pămînt dezrobit* de Gh. Dumitrescu, *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu (C. Theodorescu), *Eşti liberă, patria mea* de L. Ionescu, (E. Zeldea), *Prind visele aripi* de T. Olah (M. Banuş), *Cantata Eliberării* de N. Petri (Lidia Magheru), *Pe lespedea eroilor* de S. Sarchizov (M. Beniuc), *Răsărit de soare* de S. Sarchizov (P. Codreanu), *Noapte de august* de D. Popovici (M. Dragomir), *Oratoriul Eliberării* de R. Paladi, *Scînteia Eliberării* de O. Varga (V. Tulbure), *Ţară pămînt, ţară idee* de Liana Alexandra (N. Stănescu), *A te sprijini pe propriul tău pămînt* de C. Simionescu (N. Stănescu), *Cantata bucuriei* de S. Vulcu (C. Baltag), *Flăcări de sînge* de D. Capoianu (E. Jebeleanu), *Odă* de D. Capoianu (E. Jebeleanu), *Zi de lumină* de Irina Odăgescu (M. Negulescu), *Cantata anilor lumină* de A. Vieru (N. Cassian), *Cantata patriei* de L. Profeta (E. Frunză), *Cantata I* de Şt. Niculescu (Nina Cassian).

Sînt apreciate, de asemenea şi cîteva partituri simfonice, deci fără text poetic, care au fost închinate evenimentului de la 23 august 1944, aparţinînd compozitorilor din diferite generaţii. Este vorba de : *Simfonia a XI-a „In memoriam"* de M. Andricu, *Simfonia Eliberării* de D. Gheciu, *Uvertura „23 august"* de A. Winkler, suita simfonică *Luminile ţării* de Mansi Barberis, *Preludiu festiv* de A. Mendelsohn, *In memoriam* de Alex. Paşcanu, *Evocare* şi *File de letopiseţ* de D. Bughici, *Jocuri festive* de A. Vieru, *Uvertura festivă* şi *Poem eroic* de L. Feldman, simfoniile *Drumuri în lumină* şi *Inscripţie în inimi* de U. Vlad.

Cred că acest cadru, pe care l-am fixat la începutul prezentării mele, este suficient de convingător în privinţa argumentării tezei enunţate iniţial, constînd în veritabila tradiţie de gen, care există şi se îmbogăţeşte permanent. Acum, detaşînd cîteva lucrări pe care le socotesc cu adevărat valoroase, voi trece la succinte analize privind mijloacele folosite, cu gîndul că respectivele partituri merită atenţie, mai ales că unele dintre ele nu au constituit obiective ale studiilor amănunţite, iar altele sînt foarte recente. *Uvertura de concert nr. 2* de G. Draga poartă subtitlul „muzică solemnă în memoria eroilor neamului" şi a fost concepută, după declaraţia autorului, ca „un prinos de recunoştinţă faptelor vitejeşti". Scrisă în anul 1974, în cinstea celei de a 30-a aniversări a Eliberării, inspirata uvertură este foarte cîntată, datorită accesibilităţii şi capacităţii ei de a impresiona, de a produce sentimente pline de gravitate. Componistic, partitura se bizuie pe lucrul polifonic al primei idei conţinînd cîteva sunete, apoi pe lirismul pastoral al ideii secunde şi pe sinteza omofonă a celor două direcţii tematice. Conţinînd pachete armonice şi orchestrale, „luminate" din multiple unghiuri, muzica suprapune stări, uneori surprinzător, cu o rezultantă robustă a arhitecturii dense, bogate. Din cînd în cînd, ţinînd poate de un anumit program, unisoane verticale, culminative sînt aşezate între armonii bogate, dinamica augmentînd intenţiile explozive ale pasajelor, iar revenirile ce urmează, în nuanţe scăzute, cu paşi melodici foarte mici, în cadrul polifoniilor de armonii, sprijină aliajele timbrale, care surprind cel mai mult, în aceste noduri şi ventre ale formelor construite extrem de minuţios, modal, impresionant.

Legată anume de vitejia şi sacrificul eroilor de la Moisei, *Simfonia poem „Moisei"* de A. Şuteu, scrisă în anul 1974, învăluie în poezie, adică îmbracă în date specifice genului liric, fiorul, dorul, aşteptarea şi împlinirea. „Decantez reacţiile mele afective în relaţie cu drama petrecută la Moisei", declara autorul cu ocazia primei audiţii a lucrării, alăturînd etape ale tratării muzicale, în care personajele sînt sensuri ale substanţei ce naşte sentimente, conducînd spre biruinţă. Efectul este impresionant şi viaţa operei se supune, într-un fel, vieţii eroilor comemoraţi, dovedind după opinia autorului, că „nimic nu e zadarnic !".

Cantata „Împliniri" de Doina Nemţeanu Rotaru (Tr. Reu), scrisă în anul 1975, o nouă ofrandă adusă istoriei noastre de mare semnificaţie, emancipează priviri, luminări ale unui fond tematic mai mult liniştit, elogiat, prin prisma gîndirii prezente, exprimarea fiind sobră, plină de poezie. Tonurile celor 7 secvenţe alcătuitoare sînt „pictate" riguros, tensiunea fiind cîştigată prin acumulare. Masa de lucru include jocuri populare, cîntece de dragoste şi de leagăn, declamaţii şi cîntece de masă, deci are un spectru bogat, plasma sonoră rezultată dovedind inteligenţa şi talentul autoarei.

Ca şi pînă acum, în *Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane"*, scrisă în 1983, compozitoarea Liana Alexandra se exprimă pe sine, în chip original, practica sa de creaţie reunind organizarea strictă cu libertatea de alcătuire. Cei 7 suflători şi 3 percuţionişti mînuind două duzini de instrumente, apoi clavecinul, pianul, celesta şi glockenspielul, plus corzile soliste, debutînd neevolutiv, ci doar prin texturi delimitate de nuanţe şi timbre, susţin o muzică ce pulsează prin voci ritmice extrem de divers alcătuite şi repartizate în pagină, dînd senzaţia de forţă, gravitate. Sunetele repetate, pe de o parte, salturile intervalice mari, pe de altă parte, susţin masa orchestrală parcă fără oprire, năvalnică, pe alocuri făcînd loc exclamaţiilor cu maximă intensitate, sau, din contră, şoaptelor. Aceasta în partea întîi a lucrării, în cea de a doua, cu conţinut dinamic primordial, dar mai bogată în microcontraste, atmosfera generală rarefiindu-se, mai ales în compartimentul percuţiei, suflătorii de lemn mişcîndu-se cu paşi intervalici mici, alunecînd chiar. Pagina muzicală rămîne şi de data aceasta organizată ritmic cu bogăţie, interesant,

Partea a treia a simfoniei folosește acorduri tăiate de tăceri generale, succesiunile fiind desigur gîndite pe o axă dinamică, cu pedale care se ivesc treptat, contrastînd, în nuanțe minime, săgeților de fortissimo ale conglomeratelor verticale. Intervalele mari, tematice, apărînd la corzi, suportă desfășurarea, în continuare, a planului mozaicat la care s-a ajuns. Din aceste gînduri, pe care le-aș numi „ondulate intervalic", se ivesc sunetele repetate ale primei părți, murmurele în glissandi din partea secundă, convingîndu-ne că este vorba de o sinteză. Pentru moment, se stabilește chiar un dialog între unele suprafețe bogat structurate și altele murmurînd doar, aici fiind conținută ideea finalului, cu sunete prelungi „tulburate" nesemnificativ însă de cîteva instrumente de percuție.

Tot în anul 1983 a fost scris poemul cantată *Spre comunism* de T. Fatyol (Al. Andrițoiu). Primele măsuri ale lucrării ne poartă pe drumuri lidian-mixolidiene, cu alămuri bogat reprezentate, sesizîndu-se chiar o celulă formată dintr-o octavă ascendentă și o cvintă descendentă, ce ne trimite cu gîndul la *Eroica enesciană*. Debutul sopranei soliste este un anunț : „Spre comunism, cu setea de a cunoaște". Semnalele sînt divizate și împînzesc toată masa orchestrală, ritmizîndu-se din ce în ce mai sincopat. Fugat, corul preia propunerea solistei, atingînd apoi o zonă de vocalize prin trisonuri paralele, cu valori mari, ce include și semnalele. „În inimă îmi duc cîntînd chemarea", subliniază, din nou, solista, ultimele cuvinte devenind, prin ecou, sursă pentru o nouă idee muzicală legată de secțiunea *Maestoso*, în care este articulată concluzia : „Așa desigur s-a născut și marea", cu o melodică pregnant folclorică, pe un fond armonic ce vehiculează trisonurile paralele. Materialul expus pînă aici a constituit o expoziție, care apoi este urmată de o dezvoltare, într-un stil ce nu se depărtează prea mult de model, ci, cu ajutorul unei strigături-refren, inclusă într-un acord cu secunde adăugate, intenționîndu-se alăturarea rapsodică a ideilor expuse, pe un făgaș instrumental acompaniator născut din practici lăutărești. Participarea la construcția muzicală se constituie din imitarea celulelor mutate pe diferiți centri, gravitînd parcă tot timpul spre semnalele inițiale, ce, pînă la urmă, reapar sub formă strettată, în anacruza reprizei, aceasta din urmă prezentîndu-le amplu, armonizate cu trisonuri, cu conținut eroic. În numele viitorului ce se naște, *Andantele* ce urmează se constituie într-o secțiune plină de lirism, simbolizînd forța și iubirea, în materia muzicală fiind introdus un recitativ ce amintește ritmul folcloric. Cu acest joc și cu semnalele inițiale, compozitorul construiește ultimele pagini solemn, imnic.

Din producția muzicală a anului 1984 am ales, de asemenea, mai multe lucrări ce servesc tematicii, aparținînd diferitelor genuri. Așadar, poemul simfonic *Năzuințe și împliniri* de Gr. Nica, simfonia lirico-dramatică *In memorian* de D. Bughici, *Cantata Eliberării* de A. Czako, *Cantata „Bucurie de august"* de A. Zeman, suita *Un august în flăcări* de D. Capoianu, poemele *Soarele libertății* de Const. Arvinte și *Țara mea, lumină de soare* de M. Neagu constituie obiectul prezentării în continuare. „În derularea lucrării, subliniază Gr. Nica, am căutat să redau ideea drumului străbătut de la haosul războiului la liniștea fertilizatoare a păcii". Dedicat împlinirii a 40 de ani de la săvîrșirea actului de la 23 august 1944, poemul *Năzuințe și împliniri*, op. 48, debutează cu o materie densă, cromatică, contrastînd puternic cu luminozitatea horei finale, simbolizînd unitatea și liniștea. Pete sonore, în nuanțe maxime, avînd o succesiune aleatorie, constituie primele tușe groase ale partiturii, învecinate cu linia firavă a corzilor foarte înalte, în pianissimo, ultima idee reușind să spargă „unitatea" primeia, secționînd-o. În continuare, influențele sînt reciproce, cîntul firav crescînd în intensitate, ritmizîndu-se, ordonînd clusterelor să cadențeze într-un anumit fel. Percuția readuce periodic o idee fixă, susținută de celestă, vibrafon, pian și clopote, cu un contur aproape cantabil, aici aflîndu-se izvorul horei finale. Pînă atunci, acorduri rupte, în tutti, vor mai „tăia" respirația acestui cîntec născîndu-se. Prin solicitările la care sînt supuși executanții și prin conținut, noua partitură a lui Gr. Nica se constituie într-un adevărat concert pentru orchestră.

La fel, D. Bughici, cu cele trei articulații ale simfoniei *In memoriam (Preludiu, Scherzo, Passacaglia)*, purtînd numărul de opus 63, dedică orchestrei de coarde o partitură cu adevărat reprezentativă. *Preludiul* se desfășoară în mișcarea Largo, auzindu-se un choral liniștit, în valori mari, mai mult diatonic, valorificîndu-se extrem de bine resursele corzilor. *Scherzoul*, purtînd indicația Energico, debutînd învolburat, devine, în scurt timp, liric, apoi din ce în ce mai avîntat, jocul acesta repetîndu-se și conducînd spre un marș cu cadențe calde însă, liniștite. Reluările sînt totdeauna pasionate, temperamentale, miezul liric amintind de choralul din preludiu (poate jucînd rolul unui trio integrat) și cumpănind ușor aceste dezlănțuiri care, spre finalul părții, se accelerează, pierzîndu-se în spațiu... Bănuiesc că tîlcul acestor pagini va fi totuși dezvăluit cîndva de către compozitor ! *Passacaglia* reia idei din mișcările precedente, în spirit variațional, desfășurîndu-se pe un conduct grav de bază. De mică întindere, ultima mișcare a simfoniei conține și un imn dedicat eroilor, rostit cadențial de vioara solistă, ultimele măsuri legînd firul grav al passacagliei de liniștea și căldura choralului din preludiu.

Luminoasă permanent, *Simfonia I „Orizont 1944"* de S. Lerescu utilizează un aparat orchestral amplu, cu cîte trei suflători de lemn,

trei trompete și trei tromboni, trei percuționiști mînuind fiecare cam cîte șapte instrumente, harpă, pian, celestă, corzi grupate solistic. La început, în partea întîi, se aud melodii cu armonii susținute de grupe de instrumente, dinamizate și accentuate cu alămuri. Punctele reper sînt marcate timbral, conturul născîndu-se din așteptări îndelungi, cu forma micilor melisme, îngînări ce se percep global. Modalul se concentrează sub forma dorianā, armonia devine treptat acordică, incisivă, mișcîndu-se în pachete nuanțate ferm. Zvîcnirile melismatice se păstrează, așezîndu-se la începutul formulelor, în timp ce percuția devine solistică, concurînd cu cîte două corzi, doi suflători etc. Se aud și cîteva detașări intervalice, ce accentuează caracteristicile modale. Căile devenite tematice sînt reluate, sub forma casetelor improvizatorice, drumul general rămînînd diatonic. Partea a doua debutează liric, cu un choral de flauți, percuție și instrumente de culoare. Ștafeta tematică alătură grupele orchestrale slujind acest choral majorizîndu-se treptat. Dinamismul ideilor este susținut de o tensiune timbrală expozitivă permanent, melismele finale sau incipiente apărînd acum la celestă, flaut piccolo. Acordic, se concentrează trisonul micșorat cu septimă mică, sugerînd blîndețea, spiritul delicat. O nouă secțiune conține culori mai mult grave, avînd ca rezultantă clusterul, cu pulsații micromelismatice, pînzele acordice înteținduse din ce în ce, densitatea evenimentelor scăzînd în favoarea pedalelor, continuate, ca durată, de percuție. Aksak, un choral ritmat de oboi și trompete, în forte, întrerupe meditația, neavînd putere deocamdată. Programul partiturii, dacă există, bănuiesc că are un conținut mai mult poetic ! Armonia choralului este destrămată, prefăcută în fărîme sonore, care se întind, devenind pedale, tulburate, spre sfîrșit, doar de un acord tăios de lemne în frullatto. În ultima parte a simfoniei, intonațiile aluziv folclorice se infuzează cu practica componistică de pînă acum, privind acordica, melodica, desfășurarea temporală și timbrele. Nota generală devine categoric majoră, sărbătorească chiar, totuși personajele ultimelor pagini fiind delicatul sonor, spiritul intim.

Drept motto al lucrării sale, *Poemă de august* pe versuri de D. Mutașcu, compozitorul D. Popovici așează următorul gînd : „omagiu liric pentru simbolicul 23 august 1944, dată istorică cu rezonanțe multiple în noua viață a poporului român". „Și se cuvine o poemă profilată pe cer, / o poemă ca o tînără femeie, grea de surîsuri, / o poemă ca o garanție a puterii și a mierii" spune poetul, în timp ce compozitorul a ales, pentru demersul său, izvoare folclorice străvechi, cu intonații bizantine, muzică de dans din colecțiile lui A. Pann etc. Primele pagini constituie un imn vechi, cadențind cu mijloace armonice arhaice, ritmul nervos pe alocuri anunțînd însă surprizele ce vor urma ! Dansul părții secunde conține melodii cu ambitus mic, prelucrate cu mijloace polifonice simple, înglobînd și celule expuse în partea precedentă, acum însă acestea mișcîndu-se cu rapiditate. Cadențele frazelor sînt mai îndelung pregătite, timpanii prezentîndu-se într-un corp comun cu corzile, ca o anacruză a părții a treia, ce debutează cu un choral de corzi înalte. Soprana solistă se mișcă aici ca în imnurile bizantine, însoțită de harpa ce arpegiază acorduri, pe valori mari de durată. Apar și „tulburări" ale liniștii, prelucrări polifonice de mică întindere, în choralul corzilor. Monodia acestora este apoi imitată, cu o altă idee melodică, de către solistă, mișcarea generală desfășurîndu-se prin măsuri alternative. Anumite cuvinte ale declarației sînt rostite răspicat, cu greutate, iar finalul se constituie într-un complement intim, discret, făcut parcă numai din șoapte : „Și se cuvine o poemă de dragoste / pentru strălucitoarea patrie română / venită nouă din Tudor Vladimirescu / și din Eminescu".

Cantata Eliberării de A. Czako se află în altă zonă stilistică, viguroasă, bizuindu-se pe versurile lui C. Vadim Tudor : „Nu vom uita acea fierbinte vară / Și acel timp de luptă temerar / Un brav partid și-o glorioasă țară / Se contopeau în augustul de jar." Muzica major-minoră, tensionată, prevestitoare, esențialmente armonică, micromodulantă conține imitații pe suprafețe mari și pulsații celulare cadențînd în funcție de textul poetic. Efectele corale sînt prelungite cu acorduri, în întreaga suprafață recunoscîndu-se idei folclorice inspiratoare. Soliștii prezintă cîntece revoluționare ce simbolizează anii războiului, dominația fascistă. Avîntul luptătorilor se concretizează în sensul ascendent al știmelor, ritmate nervos, aceste propuneri muzicale ale soliștilor fiind urmate de corul strettat. Există o secțiune, în continuare, în care sînt expuse dorințe și revendicări istorice : „Citește și dă mai departe / cutitul răbdării la os ne-a ajuns / vrem pîine și pace / și vrem libertate / să-ntoarcem dar frontul / să facem dreptate !" Muzica este aici construită cu efecte globale, sau în stil fugat, rezultatele find pline de expresivitate. Corul se prezintă amplu, în concluzia secțiunii, pe 6 voci, culminînd cu versul : „August douăzeci și trei". Apoi, versul „pe unde-au fost românii au rămas statui" prilejuiește compozitorului rostiri muzicale originale, cu caracter monumental. Unitatea tuturor acestor atît de diverse stări conținute în partitură este realizată cu celule intonaționale comune, folosite la expuneri în diferite viteze de desfășurare, cu diverse caractere. Sînt declarate și adevăruri simbolice : „Pe marile redute ale acestei lupte / E Ceaușescu tînăr erou între eroi." În aceste momente-cheie este readusă ideea muzicală de la începutul cantatei, bazată pe cvinte. Marșul final, de scurtă întindere, simbolizează

sărbătoarea celor patru decenii ale României înscrise pe drumul înfloririi permanente.

Compozitorul A. Zeman a realizat cantata *Bucurie de august*, împreună cu poetul V. Filip, surprinzînd imagini de la sărbătorirea zilei de 23 august. Cele două părți ale lucrării pornesc din jocuri instrumentale (fanfare) ce se dezvoltă cu dinamism și ating culmi, în care timbrele sînt principalele legi de alcătuire. În partea a doua, corul imnifică sărbătorirea, în manieră esențial omofonă, structura festivă fiind elaborată modal, cu anumiți centri de gravitație.

Din muzica serialului de televiziune purtînd același titlu, compozitorul D. Capoianu a extras suita *Un august în flăcări*, ce urmărește episoadele scenariului. Cele șapte părți poartă indicațiile : medium fox, tempo rubato, tempo di marcia, tempo di slow-fox, allegro deciso, andante moderato și allegro. Folosind aproximativ același material sonor, compozitorul plăsmuiește stări muzicale rapid schimbătoare, deosebit de colorate orchestral, croite după principiul variațiunilor improvizatorice din muzica de jazz. Trompeta solistă concentrează și desface ideea muzicală de bază, sugerînd corzilor, suflătorilor, compartimentelor ritmice diferite idei de alcătuire muzicală permanent variată, cucerind și conducînd atenția pe drumul meditației, sau, brusc, născînd crispări, tensiune.

Tot un poem liric a dedicat zilei de 23 august compozitorul C. Arvinte, colaborînd cu poetul C. Constantinescu. Preludiul narativ se bizuie, în acest caz, pe o idee care circulă prin orchestră, pregătind intrarea mezzosopranei soliste, în caracterul unui marș : „Iubit pămînt al României noi / Cu ape vii în codrii milenari / Tărîm de doine și de bravi eroi / Ești plai de vis, cu harnici făurari." Orchestra completează aici știma solistei cu elemente expuse în preludiu, armonia cadențînd cu rigoare. Stindardul tricolor cu făclii solare, cîntat la un moment dat, prilejuiește îndesirea contrapunctului tematic, avînd celule din ideile expuse și celule derivate, mișcarea accelerîndu-se. Se aude apoi evocarea patimii strămbunilor trudind pentru încununarea în frumusețî a țării. Acum, caracterul folcloric al discursului devine definitoriu, modulația modală circulînd prin celule pregnante, cu respirație mică, și conduce melosul pe o albie necontrastantă, păstrîndu-se tonul baladesc pentru gîndul : „de cîte ori un vis devine faptă / e dăltuit pe lespezi de mormînt..." Minorizarea expresiei, de scurtă durată, devine anacruză pentru repriză, în care, în înseninarea Carpaților, într-un august dogoritor, s-a produs înălțarea ființei naționale. Frămîntarea melodică din preludiu este acum amplificată, făcînd loc unui joc aksak final, în care se aude strigătura împlinirii : „sună rămul, strigă glia / bate-n porți al mării val, / luptă neamul, România / urcă-n vreme triumfal !" Cu celula din preludiu, este construit finalul desfășurîndu-se în registre orchestrale înalte și exprimînd apoteotica aspirație contemporană a constructorilor socialismului și comunismului, siguri de viitorul noii societăți.

La fel, cîntul eroic, impregnat de vibrația folclorică, este caracteristic și poemului *Țara mea, lumină de soare* de M. Neagu (V. Cozma). Sînt continute și aici momente evocatoare, dar nota generală conține cîntarea noilor cununi pe care sîntem chemați să le împletim pe chipul țării. În același timp, spiritul vizionar privind viitorul leagănului nostru de lumină este etalat cu forță, cu gînd însorit.

Am intenționat, în scurta trecere în revistă pe care am realizat-o, să demonstrez că, indiferent de mijloace, compozitorii noștri glorifică semnificativul act de la 23 august, cheamă la mobilizarea forțelor pentru împlinirea măreților idealuri. În același sens, am găsit și în domeniul muzicii de fanfară și corală realizări noi și numeroase, dintre care voi menționa cîteva. Astfel, poemul festiv *Victoria* de D. Eremia, poemul simfonic *Cinstim eroii patriei* de Gh. Sîrghie, uvertura *Victoria* de S. Paiu și marșul de concert *Arcul de triumf* de C. Pătrașcu se disting prin aceeași expresie eroică, bazîndu-se pe elaborări pline de meșteșug. Compozitorii corăliști, mînduind virtuoz mijloacele emoționale ale genului, în același timp fiind conștienți de necesitatea de a lărgi orizontul de înțelegere a problemelor majore ale realității, au dat la iveală serii întregi de cîntece, în care versurile și muzica s-au unit cu scop tematic. Mă gîndesc la cîteva producții pline de har : *Măreață zi de august* de L. Ionescu, *August de glorii* de I. Nicorescu (M. Cosma), *August, zi de sărbătoare* de C. Arvinte (V. Gh. Cozma), *35 de ani cu nimb de aur* de T. Bratu, *August viteaz* de V. Iliuț (Fl. Costinescu), *Zi de august glorioasă* de Gh. Dumitrescu (E. Frunză), *Azur și august* de Gh. Bazavan (M. Negulescu), *August, drum de vis și floare* de Gr. Nica (I. Socol), *23 august* de D. Petrescu, *August 23* de Gh. Carp (Mălina Cajal), *Cîntec de august* de V. Spătărelu (C. Lesnea), *Zi de august* de T. Jarda. Mă gîndesc, de asemenea, la inspiratele pagini corale purtînd titlul *Zi de august, zi de glorii* și semnătura lui R. Paladi (E. Frunză), care cîntă, cu respirația muzicii baroce, amplu, frumusețea, belșugul născute din jertfe grele. În sfîrșit, consider că sîntem datori să participăm, în chip sărbătoresc, la hora ce cîntă marea sărbătoare *La patruzeci de ani* de L. Profeta (E. Frunză), marcînd, cu adevărată inspirație, izbînda, eroismul !

Războiul de Independență reflectat în creația muzicală românească

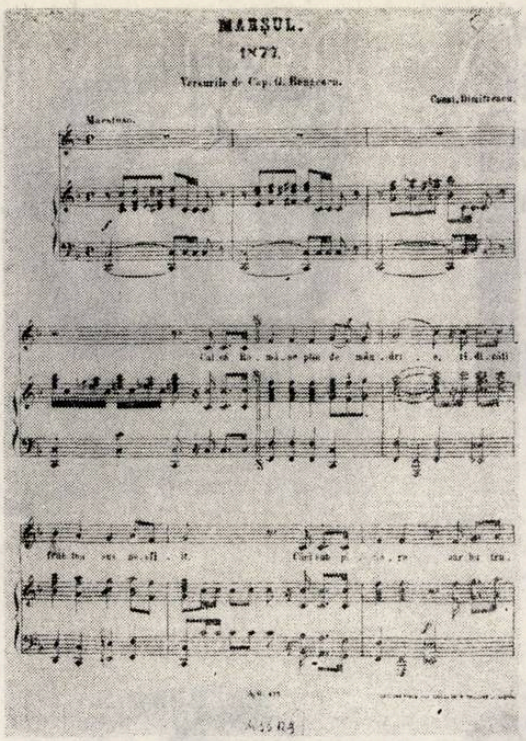
Ianca STAICOVICI

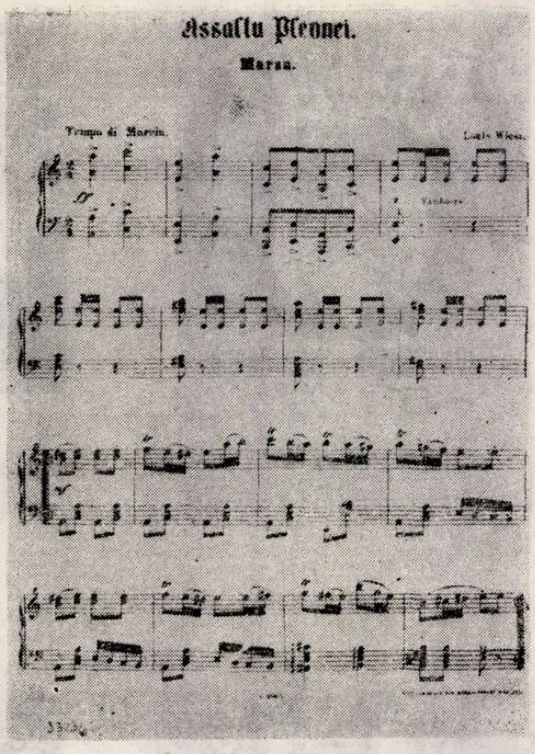
„Cucerirea independenței României — urmare directă și firească a Unirii Principatelor și creării statului național român — a deschis o epocă nouă în istoria milenară a poporului român, afirmînd cu putere, în fața întregii omeniri, voința și hotărîrea sa de a trăi liber, stăpîn în țara și pe destinul său" [1], aprecia tovarășul Nicolae Ceaușescu la Sesiunea solemnă dedicată evenimentului omagiat, subliniind cu același prilej că, „păstrînd de la daci setea nestinsă de libertate, voința de a nu-și pleca fruntea sub jugul străin, hotărîrea de a rămîne mereu el însuși, unic stăpîn pe viața și soarta sa și continuînd spiritul rațional, judecata și pasiunea creatoare a romanilor, poporul român, nou apărut în lume, avea să îndeplinească, într-o existență de aproape două milenii, un eroic, zbuciumat și măreț destin istoric, dezvoltîndu-se continuu și afirmîndu-se cu putere în rîndul popoarelor și, astăzi, al națiunilor lumii" [2].

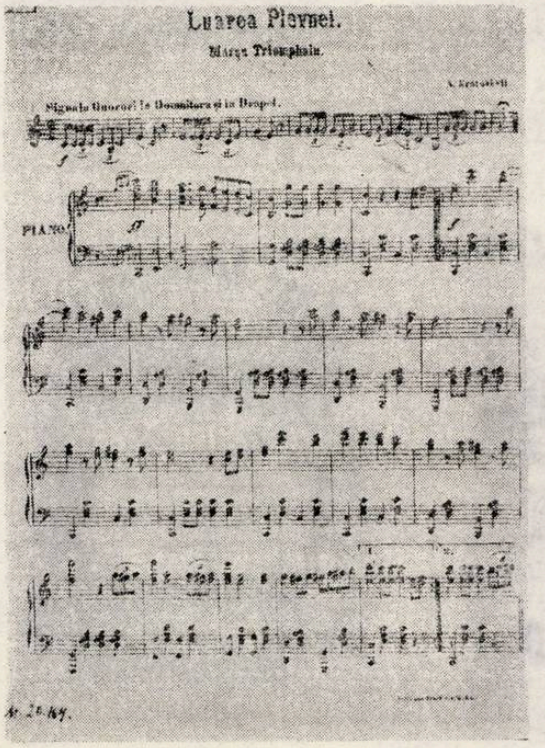
Muzica, de altfel ca și celelalte arte, a reverberat marile teme ale istoriei ; poporul nostru și-a cîntat totdeauna eroii, trecîndu-i în legendă, iar „sentimentul patriotic ocupă un loc de seamă și stă la baza expresivității particulare a muzicii românești" [3]. Era firesc deci, ca în timpul războiului de independență de la 1877 arta sonoră să ajute la pregătirea premiselor psihice realizării deziderатului istoric, apelînd și la creații anterioare atît poetice cît și muzicale, atît populare cît și culte, cu teme tradiționale de evocare istorică, marile evenimente de la 1877 fiind conexate cu alte momente simbolice ale istoriei naționale (războiul daco-roman, revoluția de la 1848, Unirea Principatelor etc.). Pornind de la poemele unor autori consacrați — Alecsandri, Coșbuc, Macedonski, sau ale diletanților ce au participat direct la înfruntare pe cîmpul de luptă (ca de exemplu Ioan Nenițescu, din celebrul Regiment 13 de Dorobanți — *Pui de lei* — sau Grigore Bengescu — *Marșul 1877)* creația muzicală adaugă noi valențe artistice textului, „prin forța magică a cîntecului" [4], devenind astfel un seismograf sensibil al „mișcărilor lăuntrice, sufletești, al năzuințelor, speranțelor, avîntului eroic și eforturilor întregului popor, pentru cucerirea unei neatîrnări plătite cu sînge de-a lungul veacurilor lungi de împilare națională și socială" [5]. La fel ca și poeții, muzicienii, profesioniști sau amatori, participă cu entuziasm la eliberarea țării de sub jugul otoman, alături de artiști consacrați (Gavriil Musicescu, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu), remarcîndu-se aportul șefilor muzicilor militare, „participanți la lupte cu fanfarele lor, așa cum vedem în imaginile imortalizate de Grigorescu ; ei au compus un întreg repertoriu de piese ce răspundeau chemării actualității, inspirate din realitatea războiului în care au fost direct implicați" [6]. Cele mai recente cercetări subliniază un aspect semnificativ în legătură cu acești muzicieni și anume majoritatea lor erau străini (Eduard Hübsch — *Paza Dunării*, Anton Kratochvil-senior — *Luarea Plevnei*, Josef Metz — *Dați ajutoare pentru răniți*, Eduard Neudorfler — *Marșul Independenței*, Josef Volmar — *Intrarea la Vidin)* dar au contribuit la afirmarea artistică a unei națiuni dornice de libertate în plină ascensiune spirituală, utilizînd ca filon principal de inspirație folclorul românesc.

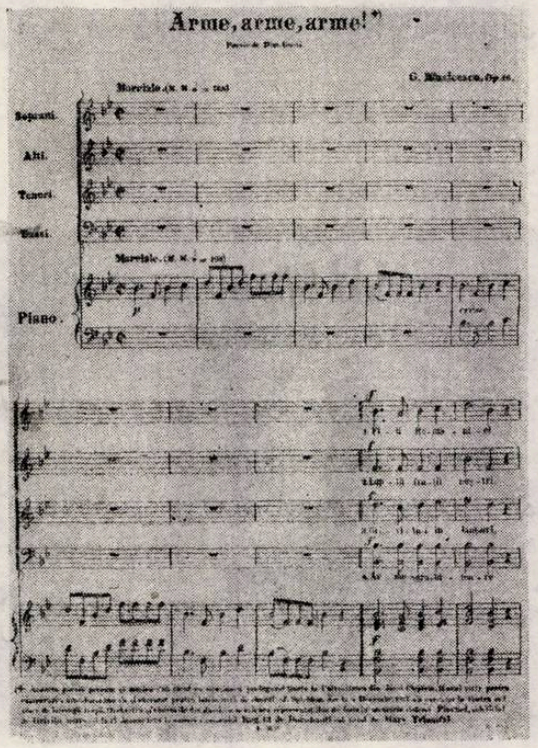
Din cronicile de presă contemporane evenimentului pînă la minuțioasele cercetări apărute cu prilejul centenarului cuceririi Independenței naționale, din monografiile dedicate personalităților sau studiile de sinteză asupra fenomenului muzical românesc, reiese că actul istoric omagiat a declanșat energiile creatoare, oferind posterității nu numai o multitudine de opusuri într-o varietate de genuri, dar și lucrări de referință, în special din repertoriul patriotic, adeseori factor unificator de conștiință națională.

Prin caracterul direct, concis, accesibil tuturor categoriilor sociale, prin textul care nu de puține ori deține o pondere majoră, prin capacitatea mobilizatoare, prin aria de răspîndire internă și externă, cîntecul patriotic al


MARŞUL.
1877.
Versurile de Cap. G. Bengescu.
Const. Dimitrescu.
Maestoso.


Assaltu Plevnei.
Marsa.
Tempo di Marcia.
Louis Wiess.


Luarea Plevnei.
Marşu Triomphalu.
Signale Onorari la Domnitora şi la Drapel.
PIANO.


Arme, arme, arme!*)
G. Mustescu, Op. 20.
Soprani.
Alti.
Tenori.
Bassi.
Piano.

MARȘUL
1837
Armatei Române
CONSTANTIN DIMITRESCU.
CONSTANTIN SEBADER, BUCURESCI

Dedicat
ARMATEI
Triumful
Armatei Române
MARȘ
Militar Național
PENTRU
PIANO și MUSICA MILITARĂ cu CORNIȘTI
TEODOR DANILCIU

La Frontiere! La Frontiere!
CANTŬ EROICŬ
Theodor Georgescu.
Op. 9.
JOSEF SANDROVITS & Cº
BUCURESCI

Romanii au triumfat
Marșe dedicat viteazului
Regimentul XIII de Dorobanți
BUCURESCI CONSTANTIN SEBADER.

GRIVITA-MARȘ
PENTRU PIANO
compus și dedicat
regimentului
AL 13 lea
de dorobanți
M. SUTU.
Editor:
JASSY J. HIRSCH & H. FINKE

EDUARD A. HUBSCH.

HORA DE LA GRIVITA
Poesia
compusa
THEODOR GEORGESCU.
Bucureşti.
Josef Sandrovits & Cº

RAHOVA-GALOP
pentru
Piano
C. M. Cerdomanu
JOSEF SANDROVITS & Cº
BUCURESCI

Arme, Arme, Arme!
MARȘ EROIC
DIM GUSTI

anilor '77 se înscrie la loc de frunte în patrimoniul muzical al genului.

Exegeții relevă un mare număr de lucrări (peste 200 de opusuri) [8], diverse ca expresie (marșuri, piese vocale sau corale, imnuri, hore, romanțe, dansuri de salon) dedicate în special ansamblurilor corale, fanfarelor, repertoriului vocal-instrumental, incercînd să transpună coloana sonoră a războiului „...Concertul este sublim, fluieratul obuzelor și ecoul bubuiturilor din dealurile încoronate cu baterii, ar întineri pe oricare" [9]. Martorii timpului subliniază prezența pe cîmpul de luptă, în repertoriul fanfarelor și al soldaților, a celor două genuri, intens utilizate : „În tabăra română — scria combatantul Moise Grozea — nu auzi decît sunete de veselie și *cîntece de război* și nu vezi decît *hore* încinse și jocuri entuziasmate, astfel că ți se pare că nu ești în ajunul unui război, ci în sărbătorile Paștilor" [10] (subl. n.). Existența în paralel pe cîmpul de luptă a creației culte și populare a oferit posibilitatea unui transfer, datorită, în special, transmiterii orale (în Transilvania, din cunoscutele motive politice). Astfel se decelează, un spectaculos circuit [11] observabil pînă în contemporaneitate în culegeri dedicate formațiilor corale de mase [12].

Din multitudinea de creații ne-am propus să ne oprim asupra celor considerate ca reprezentative, care au transmis perenitatea ideii pînă la generațiile actuale. Un loc aparte îl ocupă *Cîntecul gintei latine*, pe memorabilele versuri ale lui V. Alecsandri care a îmbrăcat diverse „veșminte muzicale" : (semnate de Filipo Marchetti, Eduard Porumbescu, Eduard Caudella, Eduard Wachman sau Mauriciu Cohen-Lînaru) precum și traduceri (două versiuni în limba franceză și patru versiuni în limba italiană), de altfel o trăsătură tipică a creațiilor Independenței (de exemplu *Calcă romîne, plin de mîndrie* de C. Bengescu-Dabija a cunoscut patru transpuneri sonore — Eduard Caudella, Theodor Georgescu, Constantin Dimitrescu și Emil Monția) [13].

Inspirate din eroismul momentului lucrările lui C. Porumbescu — *Tricolorul* și *Imnul Unirii (Pe-al nostru steag)* își mențin pînă azi vigurosul mesaj al unității naționale, la fel ca și cele semnate de G. Musicescu *(Fiii României, Trompetele răsună, Hora de la Plevna)*. Prima lucrare, cu subtitlul *Arme, arme, arme* a cunoscut o popularitate deosebită datorită tehnicii și scriiturii corale de mare forță și emoție sonoră. Cea de-a doua — un cîntec ostășesc — se menține de asemeni în repertoriul „clasic" al genului [14].

Trebuie să relevăm apariția, odată cu organizarea modernă a armatei române, a cîntecului ostășesc, realizîndu-se cu acest prilej un repertoriu adecvat, propriu, original, în care creația lui Musicescu se alătură acelora de referință semnate de Constantin Dimitrescu și Alexandru Flechtenmacher. Acesta din urmă a relansat, în 1977, imnul patriotic *Apelul moldovenilor la '48* pe versurile lui *Eugeniu Carada*, noua lucrare, *Sfîntă zi de libertate*, integrîndu-se definitiv în patrimoniul muzicii corale românești.

Ultimul, dar nu cel din urmă cîntec pe care îl menționăm — *Pui de lei* semnat de Ionel Brătianu pe versurile poetului-combatant Ioan Nenițescu se integrează în categoria lucrărilor compuse ulterior momentului și anume în 1902 — la aniversarea unui sfert de secol de la desfășurarea evenimentelor, dar care s-a înscris, prin deosebitele valențe artistice, în repertoriul clasic coral.

Un gen aparte, care se remarcă în cadrul creației inspirate de Războiul de Independență îl constituie hora, atît prin numărul mare de opusuri cît și prin larga sa răspîndire în cadrul spiritualității românești de pe ambele versante ale Carpaților. Cea mai poetică și pertinentă explicație este oferită de Vasile Alecsandri : „Hora este cea mai veche și cea mai națională din toate (dansurile). Ea-i simbolul Unirii, a dării de mînă, într-o singură familie și se produce în zilele noastre întocmai ca în acele coruri, ce se văd săpate pe marmora capișțelor antice" [15]. Nu întîmplător se introducea, și era apreciată de critică, secvența horei dintre corturi sau *Hora din Vaslui* din primul lung metraj românesc, documentarul *Independența Română* produs de Leon Popescu, realizat de Grigore Brezeanu, și prezentat la 1 septembrie 1912 [16].

Evenimentul crucial pentru cultura românească din această perioadă îl constituie apariția *Legii pentru organizarea și administrarea teatrelor din România*, din 30 martie 1877. Așa cum remarca Ioan Massoff „în aceeași zi a apărut și decretul de mobilizare a armatei permanente și teritoriale /.../ dar este de reținut, că, înaintea proclamării oficiale a Independenței țării, printre măsurile premergătoare care anunțau apropiata scuturare, pe calea armelor, a jugului secular, a fost și crearea unui teatru

care, fără teamă își putea spune Teatrul Național" [17].

Conform noului regulament în care muzica ocupa un loc de cinste, începînd din stagiunea 1877/78, spectacolele dramatice se bucură de suport muzical. Dat fiind evenimentul zilei — Independența — montările ample ale unor piese cu caracter istoric cereau cu necesitate, imboldul, mobilizator al coloanei sonore: *Curcanii, Ostașii noștri, Peste Dunăre*, sînt titluri care sună concludent, unele dintre aceste lucrări, (de exemplu *Curcanii* de Gr. Ventura), cu reale calități artistice au ținut afișul decenii de-a rîndul, pînă spre primul război mondial [18]. Teatrologii subliniază faptul că, la buna primire a spectacolului și la sporirea reușitei lui a contribuit și introducerea, după actul I a *Horei de la Plevna* (versuri de V. Alecsandri, muzica de Gr. Ventura), iar după actul al III-lea se execută *Hora Griviței* a cărei muzică era compusă de Ludovic Wiest. Și în piesa *Peste Dunăre* a aceluiași prolific Gr. Ventura, oștenii întorși de pe front cîntă fericiți *Hora de la Plevna* [19].

În această perioadă de geneză a școlii de compoziție națională muzicienii utilizează din ce în ce mai mult folclorul, creînd o melodică în spiritul muzicii populare.

Exegeții evidențiază, în analizele lor dedicate creațiilor cu subiect inspirat din războiul de independență cîteva aspecte : 1. caracterul solemn, eroic, cu intonații de imn și marș ; 2. melodica deosebit de accesibilă, — deseori de factură folclorică ; 3. tratarea armonică simplă, cu unele tendințe de amplificare ritmică prin soluții orchestrale. Alături de lucrările amintite *(Curcanii, Ostașii noștri, Peste Dunăre)* se adaugă în același context istoric *Visul Dochiei*, opereta *Olteanca*, *Sergentul Cartuș*, *Fata de la Cozia* (două lucrări distincte) [20].

Ca și în cazul lucrărilor corale, coloana sonoră a spectacolului se bucură uneori, de mai multe versiuni. Astfel, poemul dramatic *Visul Dochiei* a fost însoțit atît de muzica lui August Caune, apreciată de Mihai Eminescu („Dar avîntul a lipsit, ceea ce însă nu ne oprește a recunoaște pe deplin frumusețea muzicii, deși caracterul ei nu era propriu scenei în cestiune" [21]), cît și de aceea semnată de Constantin Dimitrescu, în fapt un marș eroic, expresiv, mobilizator, pentru cor și orchestră și o voce solistă (bariton) : instrumentele de suflat realizează un contrapunct liber, iar trompetele și timpanii imprimă caracterul eroic al marșului.

Drama națională *Curcanii* de Grigore Ventura a avut ca unic suport muzical *Hora Griviței* semnată tot de autorul piesei, introdusă, după opinia muzicologilor, la sfîrșitul prologului [22]. Lucrarea prezintă o structură melodică cu vădite influențe ritmice și melodice populare, cu un acompaniament simplu ce urmărește linia melodică, cu o armonie ce nu depășește treptele I, IV, V.

Muzica de scenă la piesa aceluiași autor — *Peste Dunăre*, semnată de George Stephănescu este mult mai amplă și cuprinde, patru cîntece (unul pentru actul I și trei pentru actul II), și uvertura și antractul pentru actul II. Se presupune că în actele III și IV, în care nu a fost prevăzută muzică, s-a cîntat tot *Hora de la Plevna*. Se remarcă faptul că uvertura nu utilizează materialul tematic folosit în cîntecele piesei, poate din dorința ca opusul să rămînă o lucrare de sine stătătoare. Dintre cele patru cîntece — *Multe suflete lovite, Înșirați-vă mărgele, Cîntecul albanez, Cîntecul alneelor*, acesta din urmă este considerat ca cel mai de efect număr muzical [23]. De asemeni se apreciază fondul orchestral mai evoluat din melodrame (în comparație cu acompaniamentul cîntecelor) care posedă structuri ritmice mai complexe, o scriitură polifonică mai evidentă și mai realizată, pasaje de virtuozitate cu unele structuri cromatice.

Referitor la opera comică *Olteanca* de Eduard Caudella și Gustav Otremba, ultimele cercetări au elucidat aportul fiecăruia dintre autori [24], E. Caudella realizînd nu numai, armonizarea și orchestrarea unei melodii [25] dar, în plus i-a conferit „o formă mai largă, mai completă ca libret și muzică", a compus o uvertură, un antract, precum și arii proprii, a îmbrăcat melodiile lui Otremba într-o formă muzicală tipică (arie, arietă, romanță sau cuplet). Dar cel mai important lucru, subliniat în amplul său studiu de Titus Moisescu este faptul că „a realizat acea personalitate a operei muzicale, specifică, fără de care ea n-ar fi putut rezista ca atare".

Fata de la Cozia a determinat două versiuni, atît dramaturgice cît și muzicale : 1. dramă lirică în trei acte, pe un libret de Eugeniu Carada, inspirat din legenda istorică cu același nume de Dimitrie Bolintineanu, pe muzică de Alexandru Flechtenmacher și 2. dramă în patru acte de Iuliu Roșca. Din prima lucrare, destinată teatrului liric, ne-au parvenit doar două numere, rămase în manuscris și păstrate în Bi-

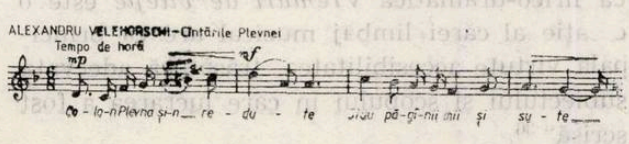
blioteca Uniunii compozitorilor, în fondul G. Breazul : *Balada pentru voce și piano* subintitulată *Să tremure dușmanii* și *Marea arie din opera Fata de la Cozia, „Trîmbița răsună"*. Se apreciază că A. Flechtenmacher a reușit să sugereze imaginile poetice ale textului, în prima lucrare remarcîndu-se momentele de tensiune create de partitura pianului, cu tente cromatice, cu pasaje de tremolo, cu modulații bruște la tonalități îndepărtate sau din major în modul cromatic omonim, cu secunda mărită între treptele 3—4". A doua partitură, o arie de bas se încadrează în tiparul operei italiene și „se caracterizează printr-un dinamism pătruns de accente grave, dramatice, neîntîlnite în lucrările compozitorilor din acea vreme" [26].

În repertoriul de factură istorică, circumscris evenimentului de la 1877 se include și opereta „națională" în două acte, *Sergentul Cartuș* de Constantin Dimitrescu. Și în muzica sa se remarcă o interacțiune între intonațiile de caracter folcloric, citat sau prelucrare (în special în actul II, în episoadele orchestrale și în corurile sau în introducerea instrumentală de la numărul 18 — asemănătoare doinei — prin caracterul improvizatoric și ornamentații bogate în melisme) și melodica tipică a repertoriului de operetă francez sau italian, ca în marșul triumfal din actul II, *Allegretto marciale* [27].

* * *

Tema istorică a determinat și în creația contemporană profunde și complexe ecouri, într-o varietate de genuri — de la muzica de cameră la muzica simfonică, de la creații vocal simfonice sau de teatru liric la muzică de fanfară [28]. Din multitudinea de lucrări ne vom opri la cîteva din cele realizate în preajma aniversării centenarului Independenței.

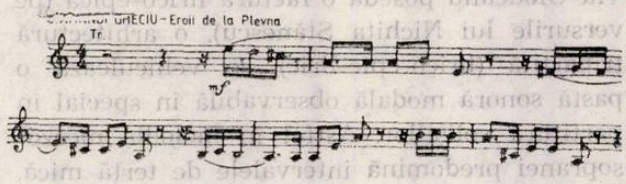
Suita pentru cor mixt *Cîntările Plevnei*, de Alexandru Velehorskhi, o lucrare echilibrată, armonios construită, sugerează, atît prin titlul lucrării cît și prin cel al părților componente, dedicația opusului. Prima parte — *Hora de la Plevna*, pe versuri de Vasile Alecsandri, are un caracter dansant, în tempo-ul tipic, ostinat al jocului 6/8 (ex. 1),



basilor revenindu-le sublinierea ritmului punctat. Această secțiune în formă de lied-ABA, se încheie prin modulație la omonima majoră, final caracteristic tradiționalelor hore de salon ale repertoriului Independenței. A doua secțiune, tot în formă de lied — *De profundis*, omagiază printr-un caracter imnic, pe versurile lui George Coșbuc, jertfele ostașilor noștri. Caracterul nostalgic al acestei părți contrastează cu cel al părții a III-a — mobilizator, pe ritm de marș, intitulată *Odă ostașilor români* (de asemeni pe versurile lui V. Alecsandri).

Analiza minuțioasă a lucrării [29] decelează ca principale caracteristici, spontaneitatea inspirației melodice, cantabilitatea generoasă a întregii lucrări.

Eroii de la Plevna de Diamandi Gheciu — un poem simfonic de formă liberă, în trei părți (Andante — Allegro moderato — Andante) descrie, prin caracterul său epic, atmosfera premergătoare încleștării (partea I), atacul (partea a II-a) și „sentimentele de recunoștință profundă ale urmașilor față de vitejii antecesori (partea a III-a) [30]". Un limbaj simplu, laconic (ca tema semnal încredințată celor trei trompete, ex. 2), utilizarea unor elemente mo-



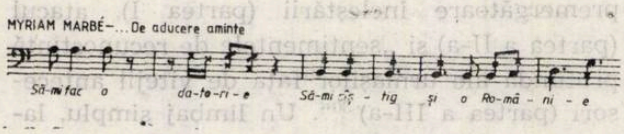
dale, a unor ritmuri caracteristice, par a sugera, ca și în opusul coral anterior comentat, o evocare a stilului lucrărilor din perioada momentului istoric omagiat.

Cantata lui Nicolae Brinduș — *Eroii de la Plevna*, întrebuințează ca suport literar versurile poemelor *Eroii de la Plevna* și *Odă ostașilor români* de Alecsandri, de asemeni, citate din cîntecele patriotice contemporane evenimentului : *Eroi au fost, Trompetele răsună, Peal nostru steag, Tricolorul, La arme*. „Materialul muzical folosit este de factură modală (în secvența *Bocet* apar trei moduri cromatice, iar în *Passacaglia* o serie de nouă sunete, divers transpusă în toate formele ei) : el se constituie prin elemente de structură ca : fascicole de tip heterofonic, monodie acompaniată, paralelism de tip polifonic" [31].

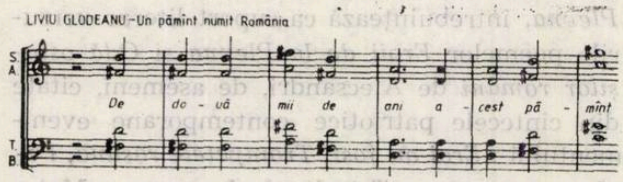
În lucrarea sa *1877 — Cantată dramatică* pe versurile lui Valeriu Bucuroiu, Doru Popovici

realizează, avînd ca urzeală o serie de 12 sunete, un desen cu parfum arhaic, bizantin, propriu stilului compozitorului. De remarcat, „efectele interesante, prin suprapunerea sonorităţilor instrumentelor de alamă cu efectele timbrale ale flageoletelor din registrul acut al viorilor" [32].

Miryam Marbé apelează la folclor ca sursă de inspiraţie a cantatei sale *...De aducere aminte*, utilizînd un cîntec de cătănie din cele culese de Constantin Brăiloiu şi cîteva bocete din Drăguş, din colecţia publicată de acelaşi autor în anul 1932. De o structură tripartită, lucrarea sugerează măreţia idealului printr-o manieră ostinată, de recitare (în partea I) vocea solistului desfăşurîndu-se „pe un fundal de şoapte şi pe pedala ritmică din ce în ce mai amplificată a compartimentului percutant" [33]. (ex. 3).

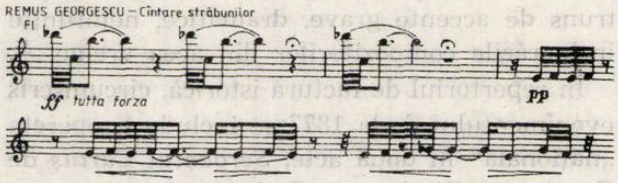


Oratoriul *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu posedă o factură lirico-epică (pe versurile lui Nichita Stănescu), o arhitectură tripartită (lirico-epic-liric) ce vehiculează o pastă sonoră modală observabilă în special în partitura soliştilor. Astfel în melodia mezzo-sopranei predomină intervalele de terţă mică, cvintă micşorată, realizînd o melismatică repetativă, după model folcloric, iar solo-ul de bariton are o desfăşurare cu inflexiuni de baladă, în tradiţia ariilor eroice din operele autohtone. Finalul, apoteotic (ex. 4), în acorduri placate,

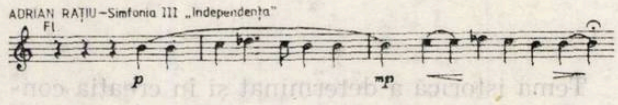


sugerează rădăcinile adînci ale poporului în pămîntul strămoşesc.

Pe un colaj de texte poetico-literare extrase şi adaptate după opere de Ovidiu, Vasile Pârvan, Octavian Goga, Adrian Maniu, Haralambie Ţugui, George Macovescu, Nina Cassian, Petre Ghelmez, Victor Tulbure (aceeaşi manieră de realizare a libretului o întîlnim şi în oratoriul lui Gh. Dumitrescu *Soarele neatîrnării* a cărei profundă şi pertinentă analiză a fost publicată de O. L. Cosma [34]), Remus Georgescu înalţă un „interiorizat imn... jertfiţilor pentru pămîntul şi libertatea neamului" [35], utilizînd mijloace tradiţionale sau aparţinînd expresivităţii muzicii contemporane. Structurată în trei părţi — *Obîrşii*, *Exorcism* şi *Cîntare străbunilor* lucrarea foloseşte un material tematic de esenţă modală, magistral evocat în marele solo de flaut din partea a II-a, conceput în spiritul bocetului şi al doinei (ex. 5).



Simfonia a II-a *Independenţa* de Adrian Raţiu redă prin limbajul propriu genului, epurat de convenţionalism, starea emoţională a momentului omagiat. Structurată în cinci părţi — o introducere, trei părţi şi un epilog, vehiculează un limbaj modal dezvoltat din celule foarte individualizate, uneori cu alură de semnal (ex. 6) culminînd în partea a V-a *Glorioso*



în care revine tematismul afirmat la început.

Teatrul liric şi-a îmbogăţit repertoriul istoric cu fresca lirico-dramatică *Vremuri de vitejie* şi cu opera-baladă *Peneş Curcanul* de Emil Lerescu, iar opereta cu lucrările *Eternele iubiri* de G. Grigoriu şi *Adîncile iubiri* de Florin Comişel.

Creaţia lui Teodor Bratu se desfăşoară pe un libret propriu în maniera colajului, realizînd o suită de tablouri de epocă, ce prind un contur veridic prin utilizarea unor leitmotive: goarna, tema Dunării, ecouri de marş, teme din tabloul culminant intitulat *Asaltul*. „Fresca lirico-dramatică *Vremuri de vitejie* este o c ţie al cărei limbaj muzical are ca principală virtute accesibilitatea, trăsătură adecvată subiectului şi scopului în care lucrarea a fost scrisă" [36].

„Întregul nostru popor îi va cinsti veșnic pe bravii și eroicii săi înaintași, pe toți aceea care, cu prețul vieții au păstrat ființa patriei, au ținut sus steagul demnității și neatîrnării sale, au asigurat progresul economico-social al țării" [37]. Muzica românească a demonstrat cu prisosință, prin măiestria și profunzimea discursului sonor, capacitatea sa de a reflecta marile teme ale istoriei.

NOTE :

[1]. Ceaușescu, Nicolae. *Expunere prezentată la sesiunea solemnă a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Marii Adunări Naționale, a activului central de partid și de stat consacrată sărbătoririi Centenarului proclamării Independenței de stat a României.* În : *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate.* București, Editura Politică, 1977, p. 316.

[2]. Ceaușescu, Nicolae. Op. cit., p. 319.

[3]. Brâncuși, Petre. *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană.* In : *Studii de muzicologie,* vol. X. București, Editura muzicală, 1974, p. 17.

[4]. Ceaușescu, Gh. Primatul poeziei. În : *Războiul de independență, oglindit în literatura și arta românească,* București, Editura Academiei R.S.R., 1977, p. 20.

[5]. Frunzetti, Ion. *Cuvînt înainte,* op. cit., p. 9—10.

[6]. Zottoviceanu, Elena. *Războiul de independență și creația muzicală a secolului XIX.* op. cit., p. 203.

[7]. Cosma, Viorel. *De la cîntecul zaverei la Imnurile unității naționale.* Timișoara, Editura *Facla,* 1978, p. 122.

[8]. — Zottoviceanu, Elena, op. cit.

— Cosma, Viorel, op. cit.

— Ștefănescu, Mircea. *Cîntecul revoluționar și patriotic.* București, Editura muzicală, 1976.

[9]. Florea, Rodica. *Memorialistică, scrieri istorice, corespondență.* In : *Războiul de independență, oglindit în literatura și arta românească.* București, Editura Academiei R.S.R., 1977, p. 100.

[10]. Idem.

[11]. Zottoviceanu, Elena, op. cit., p. 216.

[12]. Idem.

[13]. Cosma, Viorel., op. cit., p. 10.

[14]. Ștefănescu, Mircea, op. cit., p. 156.

[15]. Alecsandri, Vasile. *Poezii populare ale românilor.* București, 1866, p. 323. Apud : Zottoviceanu, Elena, op. cit., p. 222.

[16]. Gheorghiu, Manuela. *Cinematograful, un aliat al istoriei.* In : *Războiul de independență oglindit în literatura și arta românească,* București, Editura Academiei R.S.R., 1977, p. 237.

[17]. Massoff, Ioan. *Teatrul românesc.* Scriere istorică, vol. III, p. 31.

[18]. Florea, Mihai. *Teatrul românesc în slujba Independenței naționale.* In : *Războiul de independență oglindit în literatura și arta românească.* București, Editura Academiei R.S.R., 1977, p. 77.

[19]. Idem, p. 78.

[20]. Moisescu, Titus. *Războiul de independență ca temă pentru creația lirică românească.* În : *Studii de muzicologie,* vol. XIII. București, Editura muzicală, 1977.

[21]. Idem, p. 114.

[22]. Idem, p. 120.

[23]. Idem, p. 128.

[24]. Caudella, Eduard. *Cronici din trecut,* Ediție îngrijită și prefațată de Ianca Staicovici. București, Editura muzicală, 1975, p. 204—206.

[25]. Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești,* vol. IV. București, Editura muzicală, 1976, p. 484.

[26]. Dolinescu, Elisabeta. *Creația muzicală a lui Alexandru Flechtenmacher legată de anii Războiului de Independență.* În : *Studii de muzicologie,* vol. XIII. București, Editura muzicală, 1977, p. 224.

[27]. Dolinescu, Elisabeta. *Constantin Dimitrescu.* București, Editura muzicală, 1977, p. 131—133.

[28]. Popescu, Mihai. *Repertoriul creației muzicale românești,* vol. I—II. București, Editura muzicală, 1977, 1979.

[29]. Rațiu, Ileana. *„Cîntările Plevnei" de Alexandru Velehorschi.* In : *Muzica,* București, 27, nr. 5, mai 1977, p. 15—16.

[30]. Rațiu, Ileana. *„Eroii de la Plevna" de Diamandi Gheciu.* In : *Muzica,* București, 27, nr. 2, febr. 1977, p. 10—11.

[31]. Hoară, Michaela. *Independența în creația muzicală românească contemporană.* In : *Studii de muzicologie,* vol. XIII. București, Editura muzicală, p. 268.

[32]. Idem.

[33]. Stoianov, Carmen. *Myriam Marbé : „... De aducere aminte".* In : *Muzica,* București, 27, nr. 4, apr. 1977, p. 23—27.

[34]. Cosma, O. L. *„Soarele neatîrnării"* de Gheorghe Dumitrescu — *prinos centenarului Independenței.* In : *Studii de muzicologie,* vol. XIII, București, Editura muzicală, 1977, p. 251—264.

[35]. Drăgulescu, Theodor. *Oratoriul „Cîntare strămoșilor"* de Remus Georgescu. In : *Muzica,* București, 27, nr. 11, nov. 1977, p. 10—14.

[36]. Hoară, Michaela. *Independența în creația muzicală românească contemporană.* In : *Studii de muzicologie,* vol. XIII, București, Editura muzicală, 1977, p. 273.

[37]. Ceaușescu, Nicolae. Op. cit., p. 322.

* * * Ilustrațiile sînt reproduse după partituri ce se află în fondul Bibliotecii Centrale de Stat — București.

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

ROLUL MUZICII ÎN VIAȚA SPIRITUALĂ A TINEREI GENERAȚII

Tinerii muzicieni români — compozitori, muzicologi, dirijori, interpreți, cadre didactice — ca de altfel întregul nostru tineret, participă cu deosebit interes la marele eveniment ce îl constituie anul 1985, an proclamat de către Adunarea Generală a Organizației Națiunilor Unite, la inițiativa României, „Anul internațional al Tineretului".

Dovadă în acest sens este faptul că tinerii creatori elaborează într-o mare diversitate stilistică, rod al deplinei libertăți de creație, lucrări camerale, simfonice, vocal simfonice, dedicate unor momente importante din trecutul vieții poporului nostru, sau care reflectă marile evenimente istorice și politice pe care le trăim în prezent, între acestea înscriindu-se la loc de cinste „Anul Internațional al Tineretului".

Rodul efortului tinerilor creatori este cu atît mai bogat, rezultatele lor sînt cu atît mai frumoase, cu cît acestora le sînt asigurate forme organizatorice propice de afirmare în cadrul Uniunii compozitorilor, cum sînt : „Cenaclul tinerilor compozitori" și „Cenaclul tinerilor muzicologi", căi de promovare ce și-au dovedit în ani utilitatea și valoarea în stimularea creației tinerilor.

Menționăm, de asemenea, prezența la loc de frunte a tinerilor muzicieni în viața de concert a țării, atît în calitate de creatori, cît și ca dirijori și interpreți, în manifestările celor trei conservatoare din țară, în concertele filarmonicilor, la Radioteleviziune, în presă, în publicațiile Editurii muzicale, în aparițiile discografice, în cadrul diferitelor festivaluri și în primul rînd al Festivalului Național „Cîntarea României". De asemenea este locul să amintim frumoasa colaborare dintre Uniunea compozitorilor și Filarmonica „George Enescu" ce a avut ca rezultat înființarea unor manifestări muzicale dedicate exclusiv tinerilor muzicieni, cum sînt : „Tribuna tinerilor compozitori", „Tribuna tinerilor dirijori", „Tribuna tinerilor interpreți" și altele.

În aceeași ordine de idei, dorim să evidențiem intensificarea în acest an dedicat tineretului a întîlnirilor de lucru dintre tinerii creatori români și tinerii creatori din alte țări ale lumii, prilejuri fericite de a se cunoaște, de a-și împărtăși din experiență, de a lega noi și trainice prietenii. Aceste întîlniri sînt acțiuni practice ce se înscriu și ele ca o componentă de seamă a manifestărilor promovate în acest an sărbătoresc.

Am enunțat aici doar cîteva din preocupările tinerilor muzicieni și formele prin care aceștia răspund și servesc nobilelor idealuri ale omenirii, dorinței de pace, progres și civilizație, obiective generoase ce s-au intensificat în Anul Internațional al Tineretului.

Ulpiu VLAD

Consider tema propusă acestei dezbateri de o importanță majoră în prefigurarea evoluției culturii în general și a muzicii în special. O analiză științifică a rolului plurivalent al muzicii în viața spirituală a tinerei generații reprezintă, practic, o atît de necesară prospectare și chiar determinare a *viitorului* în acest domeniu.

Se poate trăi fără muzică ? Se poate, dar în acest caz viața nu ar mai avea sens... Este, desigur, un răspuns paradoxal ce ilustrează o dată în plus funcția artei sunetelor în microcosmosul conștiinței umane, dar și în macrocosmos, ca limbaj universal. Viața muzicală a demonstrat existența unor multiple nivele de receptare a mesajului sonor și, în acest sens, ar fi de relevat o anumită analogie cu însăși evoluția pur cronologică a muzicii în etape bine definite, de la ritmurile primitive la sinteza digitală. Astfel, proiectînd aceste etape istorice (deci diacronice) într-un sens vertical (deci sincronic), iluminînd afinitățile publicului în prezent, remarcăm anumite raporturi de identitate stabilite (de la stînga la dreapta pe axa diacronică și de jos în sus pe cea sincronică) între epoci — deci stiluri muzicale — și categorii de melomani delimitate sociologic și decantate piramidal după criteriul statistic. Personal, consider deconcertantă o astfel de viziune strict evoluționistă în muzică (de pildă, XENAKIS nu este superior lui BACH) și cred că ipotezele enunțate de fenomenologi de prestigiul lui Sergiu CELIBIDACHE referitoare la atemporalitatea și universalitatea sunetului (ca factor cosmic generator) oferă o perspectivă mult mai amplă și profundă în studierea fenomenului muzical.

În orice caz, îmi apare esențial rolul *educației muzicale* în formarea publicului tînăr. Or, acest complex proces educativ se realizează cel mai direct, mai sistematic și mai eficient în *școală*, continuîndu-se apoi în special prin intermediul *instituțiilor muzicale* și al *mass-me-*

diei. Astfel, rentabilitatea școlii și a instituțiilor muzicale se evidențiază la nivelul cel mai important și mai greu de cucerit în procesul de creare a omului nou: *conștiința.* Experiența strălucită a ultimilor 40 de ani a demonstrat, prin succesele extraordinare ale muzicii românești, importanța pentru cultura noastră a existenței școlilor, liceelor și conservatoarelor de muzică ce au permis marilor și numeroaselor noastre talente să se dezvolte *în țară și pentru țară,* impunînd tumultuos școala muzicală românească pe plan internațional (să nu uităm că România deține, după U.R.S.S. și S.U.A., cele mai multe premii muzicale internaționale !).

De aceea, ca și limba, muzica românească este o grădină ce trebuie ferită de buruienile pseudo-culturii, surogatului și ale prostului gust, chiar dacă acestea „strălucesc" aparent, sub poleiala de aur fals a unei înșelătoare „rentabilități". *Amplificînd dezvoltarea învățămîntului muzical,* facem o inestimabilă investiție în chiar viitorul culturii și civilizației noastre : *tineretul.*

Șerban NICHIFOR

Muzica, prin implicațiile ei profunde, prin modelarea afectivă și efectivă a conștiinței umane, trebuie să fie în primul rînd un factor politico-educativ determinant, în procesul de educare a tinerelor generații în spiritul celor mai înălțătoare idealuri ale omenirii, împletind, încă de pe băncile școlii, învățătura cu munca și pregătind astfel schimbul de mîine, încă de la vîrste fragede, pentru viață și muncă, pentru continuarea operei de construire a socialismului și comunismului și ridicarea patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație. Dincolo însă de școală, un rol de mare însemnătate în activitatea politico-educativă de formare a omului nou îi revine Consiliului Culturii și Educației Socialiste, tuturor instituțiilor de artă și cultură care trebuie să găsească modalități noi și eficiente de legătură permanentă cu marea masă de tineri întrucît, cel puțin deocamdată, muzica nu figurează în programa analitică școlară la nici un nivel, decît în liceele de specialitate și conservatoare.

Avînd o estetică comună dar mijloace de exprimare diferite, artele se adresează oamenilor printr-o multitudine de limbaje și procedee specifice, dar cu același conținut, cu același mesaj, urmărind același scop : formarea spiritului combativ, patriotic și revoluționar, înaltele idealuri ale umanismului socialist, concepția de dreptate socială și națională, să sădească în oameni, în conștiința tineretului dragostea față de patrie, față de partid. Altfel spus, numai ca artă națională își justifică muzica rațiunea de a fi, numai ca artă națională poate ea „să nască în inimile oamenilor intensitatea acelui sentiment care îi face pe toți să se numere drept membri ai aceluiași corp numit țară" spunea Mihai Eminescu într-una din cugetările sale, unul din dezideratele majore ale condiției artistului român de astăzi : conștiința revoluționară. Nu ne putem însă adresa trecutului pentru a defini oglinda prezentului fără a aminti aici că, deși foarte puțini la număr, mai există totuși creatori care împart muzica în genuri nobile (simfonic, operă, etc.) și genuri periferice, în rîndurile cărora s-ar număra neapărat rockul, muzica ușoară și alte componente ale muzicii de largă audiență, împărțire arbitrară, generată, firește, de neînțelegerea fenomenelor muzicale respective. Fiecare gen muzical în parte este chemat să-și aducă din plin contribuția la promovarea cu mai multă îndrăzneală a spiritului revoluționar, „să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale". Numai așa, „trăind și scriind împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre", creatorii „pot da opere de înaltă valoare", iar imaginile bine conturate ale epocii în care trăim, imagini luate din popor, din realitatea obiectivă a societății socialiste multilateral dezvoltată, reînnoite, îmbogățite, filtrate prin capacitatea creatoare a artistului și experiența istorică vor fi înapoiate din nou poporului. Sigur că **muzica rock și ușoară,** oricît de mare le-ar fi penetranța nu sînt singurele genuri mai accesibile dacă ne gîndim că pînă la ele au trecut două milenii în care celelalte genuri și-au adus din plin prinosul, de la Răscoala lui Spartacus la Horia, Cloșca și Crișan, de la Tudor Vladimirescu la Revoluția din 1848, de la Unirea din 24 ianuarie 1859 la Războiul de independență din 1877, de la Marea unire din 1918 la Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944 și pînă în zilele noastre.

Este așadar, astăzi, mai mult ca oricînd, momentul ca muzica românească să dea măsura reală a valorii sale pe coordonatele unei noi calități, dar și pe coordonatele unei promovări naționale și internaționale pe măsura importantelor contribuții ale culturii noastre la îmbogățirea patrimoniului universal, dovedind și prin aceasta că, așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la înalta tribună a celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, „socialismul și comunismul sînt expresia muncii libere a tuturor oamenilor muncii". Pornind de la cerința „Nici muncă fără pîine, nici pîine fără muncă" datoria de onoare pe care o au creatorii, alături de toți cetățenii

României Socialiste se reflectă în activitatea lor utilă, în raport cu cerințele și exigențele mereu crescînde ale națiunii noastre.

Petre MAGDIN

Într-un climat spiritual efervescent și angajant, în care artelor li se oferă un cîmp larg de acțiune modelatoare, proprie unei culturi originale și umaniste, așa cum este cultura românească, muzicii îi revine un rol de relief, ca domeniu complex și impregnat de sensuri al spiritualității noastre socialiste. Funcția educativă, sensibilizatoare, a artei sunetelor s-a exprimat cu accentuată forță de sugestie îndeosebi în anii de după Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, ani în care societatea românească a cunoscut transformări structurale, fără egal în trecut. Era firesc ca viziunea nouă, marcată de grija pentru păstrarea specificității culturii românești, să înrîurească în aceeași măsură și creația muzicală a acestor ani.

Relația etic-estetic a devenit o constantă a demersurilor creatoare, o măsură a influenței pe care muzica românească a avut-o și o are în conștiința receptorilor ei. De la cîntecul patriotic, revoluționar la cantată și oratoriu, de la muzica de cameră la simfonie, compoziția românească s-a manifestat în toată complexitatea trăsăturilor sale de referință.

Tinerii compozitori au adus în muzica românească o împrospătare a mijloacelor de expresie, un suflu înnoitor, de multe ori și original, redînd în opus-urile lor credința în valoarea perenă a muzicii, purtătoare de idei și sentimente general umane.

Obiectivele nobile care marchează Anul Internațional al Tineretului — 1985 — manifestare ce a luat naștere ca inițiativă a țării noastre, figurează desigur, în atenția tuturor organizațiilor de masă și obștești, pentru că prilejul care se oferă trebuie folosit cu intensitate, astfel încît eficiența culturală a manifestărilor ce vor fi organizate, rolul lor educativ, să însemne totodată marcante deveniri ale conștiinței tinerilor. În acest context tinerii muzicieni sînt chemați să participe activ, cu mijloacele specifice demersului lor artistic la relevarea trăsăturilor etice, caracteristice pentru profilul moral al artistului-cetățean. Pentru că este de la sine înțeles că numai o artă care slujește prin mijloacele sale proprii de expresie împlinirii multilaterale a personalității umane, formării omului nou, constructor al societății socialiste, poate rezista probei timpului, poate fi viabilă și plină de conținut. Se răspunde astfel, exigențelor și orientărilor de cea mai mare însemnătate pe care le-a pus în fața tuturor oamenilor de artă secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Raportul prezentat la Congresul al XIII-lea al P.C.R.: „Eroismul muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, întreaga activitate tumultuoasă de transformare revoluționară a țării oferă minunate posibilități literaturii și artei, creației de toate genurile, dînd subiecte pentru opere nepieritoare, care să ridice cultura și arta românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre".

Sorin LERESCU

În Raportul prezentat la Congresul al XIII-le al P.C.R. se acordă o deosebită atenție creației artistice în general și celei muzicale în special, relevîndu-se rolul pe care trebuie să-l aibă muzica în viața spirituală a poporului, în procesul de formare a conștiinței socialiste, de educare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism al societății noastre.

Acest lucru presupune o strînsă legătură a creatorilor cu viața, cu complexitatea problemelor ce o alcătuiesc, cu munca neobosită a muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, a tinerei generații, a tuturor acelora care contribuie cu pricepere și dăruire la edificarea noii societăți, pentru că arta noastră nu poate izvorî decît din solul fertil al societății socialiste, din universul de preocupări, de gînduri și sentimente ale omului contemporan.

Apare, totodată, ca o necesitate imperioasă „aplecarea" creatorilor către multitudinea de preocupări și aspirații ale omului viitorului, adică ale tînărului de astăzi.

În zilele noastre, cînd tineretul — recunoscut ca promotor al noului, al progresului în toate domeniile de activitate — se află în primele rînduri ale luptei pentru făurirea unui viitor luminos și demn, în pace și bunăstare, creatorii de bunuri spirituale (scriitori, compozitori, artiști plastici) au un rol hotărîtor în formarea estetică, revoluționară a tinerei generații oferindu-i acesteia opere care să militeze pentru educarea comunistă și patriotică a tineretului, pentru pace și prietenie între popoare, pentru un viitor luminos.

Muzica, artă ce reflectă o interpretare specifică a existenței umane, artă în care se afirmă o atitudine față de viață, artă ce se adresează atît de direct și sensibil spiritului uman și care izvorăște din examinarea atentă a realității, trebuie să înnobileze și să îmbogățească continuu orizontul spiritual al tînărului de astăzi, al omului viitorului.

Voicu ENĂCHESCU

Dezbatere realizată de Constanța TODEROIU CIOCAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

În zilele de 1—4 martie la Zimnicea, Roşiorii de Vede, Turnu Măgurele şi Alexandria (toate localităţi în judeţul Teleorman) s-a desfăşurat faza judeţeană a formaţiilor artistice pioniereşti şi şcolare din cadrul celei de a V-a ediţii a Festivalului Naţional „Cîntarea României" cu participarea în jurii a compozitorului Ştefan Andronic. ● Între 2 şi 16 martie s-au desfăşurat etapele de sector ale formaţiilor artistice pioniereşti şi şcolare din Capitală — formaţii participante la ediţia a V-a a Festivalului Naţional „Cîntarea României". Au participat în jurii compozitorii : Aurel Giroveanu, Vasile Şirli, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Marius Ţeicu, Mircea Bădulescu şi Cornel Fugaru ● La 6 martie muzicologul Vasile Donose a ţinut o conferinţă la Clubul Uzinelor „Republica" din Capitală, privind *Rolul activităţii artistice de mase în formarea conştiinţei socialiste a omului nou.* ● La 13 martie, sub egida Cenaclului muzicienilor bihoreni, la Oradea a avut loc medalionul Iosif Csire — compozitor, muzicolog şi profesor. Cu acest prilej Iosif Csire a instruit corul şcolii nr. 17 din localitate în vederea participării la actuala ediţie a Festivalului Naţional „Cîntarea României". ● În cadrul studiourilor artistului amator la 6 martie la Clubul Uzinelor „23 August", Vasile Donose a vorbit despre *Educarea maselor prin cîntul patriotic şi revoluţionar ; noi repere în creaţia componistică românească.* Totodată a avut loc şi lansarea volumului *Antologia cîntecului patriotic şi revoluţionar* prezentată de autorul ei, Mircea Ştefănescu ; în ziua de 15 martie s-a desfăşurat un spectacol muzical-literar *Votăm a ţării fericire* cu participarea unor formaţii laureate la Festivalul Naţional „Cîntarea României" ediţia a IV-a la care a luat parte compozitorul Dan Bălan ● La 25 martie la Casa de cultură a sectorului 4, compozitorul Constantin Arvinte a vorbit despre *Oglindirea folclorului naţional în cîntul românesc contemporan;* a mai participat şi compozitorul Dan Bălan. ● La 21 martie în Focşani-Vrancea, compozitorul Ştefan Andronic în calitate de preşedinte al juriului, a luat parte la Concursul *Dialogul hărniciei* între formaţiile artistice ale oraşelor Odobeşti şi Coteşti. ● La 21 martie, la Întreprinderea „Mecanică fină" din Capitală a avut loc vizita de lucru a membrilor Uniunii compozitorilor şi muzicologilor la care au participat : Nicolae Călinoiu — prof. univ. preşedinte al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Vasile Tomescu — secretar al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, Sergiu Sarchizov, Vinicius Grefiens, Teodor Bratu, Emil Lerescu, Aurel Giroveanu şi Dinu Leşe — acţiune organizată în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", ai cărui studenţi de la clasa de canto au susţinut un spectacol. ● Între 21—24 martie la Sibiu, s-a desfăşurat a 15-a ediţie — jubiliară — a Festivalului muzicii de jazz — preşedinte al juriului a fost Dumitru Capoianu; au mai participat: Johnny Răducanu, Florian Lungu, Edmond Deda, Dan Mizrahi. ● Între 25—27 martie, la Focşani-Vrancea, compozitorul Ştefan Andronic a făcut parte din juriu la trecerea în revistă a formaţiilor artistice de amatori — faza judeteană în Festivalul Naţional „Cîntarea României" ediţia a V-a. ● Între 23—24 martie la Miercurea-Ciuc — Harghita a avut loc Simpozionul *Ion Căianu* cu participarea muzicologilor Octavian Lazăr Cosma şi Gheorghe Firca. ● Între 25—27 martie la Galaţi s-a sărbătorit *Centenarul Dimitrie Cuclin.* Au fost prezenţi muzicologii Vasile Tomescu, Vasile Donose şi Alexandru Leahu. ● În ziua de 28 martie, compozitorii Teodor Bratu şi Sergiu Sarchizov au fost membri în juriul formaţiilor artistice de amatori din sectorul I din Capitală în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României".

A. V.

Noi lucrări la birourile secţiilor

Secţia simfonică şi de muzică de cameră

Lucrări simfonice : Wilhelm Berger — *Simfonia a XIV-a* dedicată tricentenarului BACH ● Grigore Nica — *Năzuinţe şi împliniri,* diptic simfonic ● Doina Rotaru — *Concert pentru clarinet şi orchestră* „Trepte spre lumină". *Lucrări camerale :* Liana Alexandra — *Studiu de nuanţe* piesă pentru pian ● Dumitru Bughici — *4 Piese pentru contrabas, Cvartet de coarde nr. 6* ● Viorel Creţu — *3 Cîntece simple pentru mezzosoprană şi pian,* versuri E. Botta ● Tiberiu Fatyol — *Sonata pentru fagot şi pian* ● Adrian Raţiu — *Sonata pentru violină solo* ● Aurel Stroe — *Anamorfoze canonice* pentru clarinet, clavicord, flauţi, violoncel şi trombon, în memoria lui H. Schütz ● Dorian Varga — *Suita „Cîntece înfrăţite"* pentru voce şi pian pe versuri proprii ● Anatol Vieru — *Soroc II* — septet ● Adalbert Winkler — *Sonata pentru vioară solo.*

E. A.

Secţia de muzică uşoară

Aurel Giroveanu — *Noi tineretu-ntregii lumi* — versuri : Aurel Felea ● Temistocle Popa — *Bravo, băieţi !* şi *Seninul vieţii mele* ambele pe versuri de Aurel Felea ● Ion Cristinoiu — *A fost o noapte cît un an* — versuri : Nicolae Dumitru ; — *Te cred pe cuvînt* — versuri : Roxana Popescu ● Dan Stoian — *La hotar de ape* — versuri : Aristide Mircea ● Ştefan Kardos — *Din două vieţi să facem una* — versuri : C-tin Cîrjan ● Elly Roman — *Cantico* (Cîntec fără cuvinte), *Cavatina* — versuri : Elly Roman.

Secţia corală

Liviu Ionescu — *Ceauşescu reales* — cor mixt pe versuri de Liviu Ionescu. ● Lucian Vlădescu — *Alegem azi Partidului Cîrmaci* — cor mixt, versuri : C-tin Manolescu. ● Miclea Iovan — *Laudă femeilor ţării* — cor pe voci egale, versuri : Nicuşor Constantinescu ● Gh. Bazavan — *Mircea şi Baiazid* — poem cantată pentru soliţti cor bărbătesc şi pian, versuri : Mihai Eminescu *(Scrisoarea a III-a) ; Să triumfe pacea pe pămînt* — cor mixt, versuri : Viorel Cozma ● Mircea Neagu — *Eroilor patriei* — cor mixt, versuri : Ioan Meiţoiu ● Ioan Alexandrescu — *Columne în lumină* — cor mixt pe versuri de Traian Iancu.

A. V.

TIMIŞOARA

Filiala timişoreană a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor a înscris în activitatea ei o serie de manifestări a căror arie a depăşit uneori numărul restrîns al membrilor săi, impunîndu-se şi pe această cale în faţa celor care iubesc muzica.

În septembrie (24) s-a realizat întîlnirea membrilor cu compozitorul bucureştean Theodor Grigoriu, secretar al Uniunii, cu care ocazie s-au trecut în revistă obiectivele planului de activitate, angajamentele luate de membrii filialei şi planurile de creaţie, şi s-a audiat lucrarea *Pastorale şi idile Transilvane*. Prezentarea lucrării şi explicaţiile le-a dat autorul.

Un cenaclu de creaţie a avut loc în octombrie (25), în care compozitorul timişorean Sava Ilin şi-a prezentat lucrarea corală *Balada Horea* scrisă pe versurile lui George Pavelescu şi dedicată împlinirii a 200 de ani de la răscoala condusă de Horea, Cloşca şi Crişan.

În noembrie (18) în colaborare cu Filarmonica „Banatul" s-a înscris în activitatea filialei un reuşit concert simfonic omagial cu lucrări de compozitori români. Alături de Sabin Drăgoi prezent în program cu *Uvertura „Horea"* au figurat prime audiţii ale compozitorilor timişoreni Ion Crişan şi Remus Georgescu şi o primă audiţie absolută semnată de Mircea Chiriac : *Triplul concert pentru flaut, corn englez şi pian*. A doua zi la sediul filialei, membrii acesteia au avut în mijlocul lor pe compozitorul bucureştean Mircea Chiriac, care a făcut o analiză a planului de acţiuni.

Tot în colaborare cu Filarmonica „Banatul" s-a realizat şi concertul de muzică instrumentală din 27 decembrie, în al cărui program muzica românească a fost pe prim plan.

În ziua de 15 ianuarie a avut loc un cenaclu cu tema *Eminescu şi muzica* în cadrul căruia alături de expunerea lui Ion Crişan s-au prezentat lucrări de M. Hoinic, S. Ilin, T. Caciora, R. Georgescu şi I. Crişan.

Următoarea acţiune în care este angrenată filiala timişoreană a fost dedicată muzicii corale. Muzicologul Damian Vulpe a prezentat în faţa dirijorilor de cor din judeţ expunerea : *Probleme actuale ale muzicii corale*. Audiţii şi analiza unor noi creaţii au completat programul acestei întîlniri.

D. V.

PLOIEŞTI

La începutul anului 1983, în librăriile ţării a apărut, sub semnătura cunoscutului etnomuzicolog Emilia Comişel, membru al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R., o lucrare de referinţă în domeniul cercetării bogatului tezaur al folclorului românesc, ce poartă ca titlu „Folclorul copiilor". Publicată de Editura muzicală, lucrarea cuprinde o importantă parte din creaţia artistică a celor mai tineri dintre cei tineri (în judeţul Prahova au fost cercetate 46 localităţi — cca. 30% din numărul total menţionat de autor — şi investigaţi 113 informatori).

Apreciind valoarea ştiinţifică, educativă şi estetică a lucrării, joi, 21 martie 1985, la Palatul Culturii din Ploieşti, cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din localitate, a organizat o întîlnire cu autorul volumului, la care au participat pe lîngă membrii cenaclului, conducerea Inspectoratului şcolar judeţean, prof. Veronica Mănescu, inspector şcolar general adjunct, profesori de muzică din municipiul Ploieşti şi judeţ, precum şi elevi din ultimii ani de studii de la Liceul pedagogic — viitori îndrumători şi educatori ai celei mai tinere generaţii.

În cuvîntul introductiv, prof. Al. I. Bădulescu, vicepreşedinte al C.J.C.E.S. Prahova, vicepreşedintele cenaclului muzical, a subliniat principalele date ale activităţii autorului — strălucit continuator al operei marelui savant Constantin Brăiloiu, locul şi rolul folclorului muzical în procesul de lărgire a orizontului de cunoaştere, în activitatea de educare patriotică, etică, estetică şi moral-cetăţenească a tineretului şi copiilor, importanţa ştiinţifică a studiului şi materialului tipărit pentru uzul şcolii, al profesorilor de specialitate, învăţătorilor şi educatorilor, al celorlalţi factori educaţionali.

Prin interesanta sa intervenţie, etnomuzicologul Emilia Comişel, a înfăţişat pe larg, concepţia ce a stat la baza elaborării lucrării — rod al unei neobosite munci de cercetare timp de mai bine de 50 de ani — ideile majore din amplul studiu ce prefaţează volumul, bogăţia şi varietatea în conţinut şi formă a creaţiei copiilor, categoriile funcţionale ale acesteia (Cîntece — formule, pentru elementele naturii, animale, plante ; Formule independente de jocul organizat, Formule legate de mişcare, Jocuri prilejuite de principalele evenimente din viaţa omului, Cîntece şi jocuri referitoare la datele calendaristice mai deosebite — perioada de iarnă, de primăvară), specificul sistemului de versificaţie, trăsăturile melodice şi ritmice, forma arhitectonică a melodiilor etc. Autorul a insistat pe bună dreptate asupra necesităţii cunoaşterii şi însuşirii de către copii a cîntecelor populare şi jocurilor specifice vîrstei lor, a misiunii sociale ce revine fiecărui om al şcolii în scopul păstrării, culegerii şi valorificării pe scară cît mai largă, a creaţiei de cîntece a copiilor — aflată în „permanentă efervescenţă" — în actuala etapă de dezvoltare multilaterală a ţării, de făurire a unui viitor cît mai luminos pentru toţi copiii patriei noastre, pentru întregul popor român.

Alexandru BĂDULESCU

Din agenda schimburilor culturale internaţionale

● La Festivalul „Toamna clujeană 1984" (25 sept. — 5 oct) au participat compozitorii sovietici *Vladimir Domoraczki* şi *Iuri Karlsohn*.

★

● În perioada 27 sept — 4 oct. au fost oaspeţi ai Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R. compozitorii *Arpad Fasang* şi *Ferencz Vary* din R. P. Ungară.

★

● Muzicologul german *Dieter Nowka* interesat de viaţa şi opera lui George Enescu a efectuat o vizită de documentare la Bucureşti şi Cluj în perioada 1—6 oct.

★

● *Wolfgang Schramek*, muzicolog din R.D.G. a efectuat o vizită de documentare la Bucureşti în perioada 6—11 oct. în vederea cunoaşterii vieţii noastre muzicale.

★

● *Jurgen Raasted* specialist în probleme de bizantinologie a ţinut o conferinţă la Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R., conferinţă ce a fost urmată de un interesant schimb de opinii.

★

● La „Zilele culturii R.D.G. în R.S.R." care au avut loc în perioada 6—12 dec. au fost oaspeți ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., muzicologii *Peter Spahn* și *Michael Dasche*. Oaspeții au participat cu acest prilej la un concert cameral ce a fost organizat la Muzeul de Artă, în program figurînd lucrări din creația camerală contemporană a muzicienilor din R.D.G.

★

● În perioada 17—23 dec. au avut loc „Zilele culturii R. P. Bulgare în R. S. România" cu participarea compozitorilor *Dimiter Sagaev, Kazimir Kriucinski* și *Rumen Baliozov* ale căror lucrări au fost incluse în programul unui concert cameral care s-a desfășurat la Muzeul de Artă al R.S.R.

★

● În perioada 27 oct. — 3 noiembrie au avut loc *„Zilele culturii U.R.S.S. în R.S.R."*. Cu acest prilej o delegație a Uniunii compozitorilor sovietici a fost oaspete a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. Compozitorii *Roman Ledeniov, Tolib Sahidi, Alexander Fliarkovski* și muzicologul *Marina Filatova* au avut repetate întîlniri cu compozitori și muzicologi români, participînd la o seară de muzică de cameră organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. la Muzeul de Artă. În program au figurat lucrări din creația contemporană sovietică.

★

● *Alfi Kabiljo*, compozitor din R.S.F. Iugoslavia a fost oaspete al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S.R. în perioada 17—23 oct.

★

● În cadrul Convenției de colaborare dintre uniunile de creație, compozitorii sovietici *Vitali Kodoșa* și *Anatoli Kusiakov* au efectuat o vizită de documentare la București în perioada 10—17 dec.

★

● La Debrecen (R.P.U.) a fost organizat la 4 oct. 1984 un concert cu creații românești. La acest eveniment au participat compozitorii *Doina Nemțeanu-Rotaru, Nicolae Brînduș, Mircea Bădulescu* și muzicologul *Pinter Lajos*.

★

● În perioada 21—28 sept a avut loc „Festivalul muzical de la Varșovia" eveniment la care au participat compozitorii *Cornelia Tăutu* și *Constantin Simionescu*.

★

● La „Zilele culturii R.S.R. în R. S. Cehoslovacia" care au avut loc în perioada 15—22 oct. a participat muzicologul *Viorel Cosma*.

★

● La întîlnirea de lucru dintre tinerii compozitori români și sovietici care a avut loc la Tallin — URSS în perioada 21—26 oct. au participat compozitorii *Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu, Cătălin Ursu* și muzicologul *Mihaela Marinescu*.

★

● În perioada 30 oct — 5 noiembrie compozitorul *Dragoș Alexandrescu* a efectuat o vizită de documentare în R. P. Bulgaria.

★

● În cursul lunii octombrie, compozitorul *Vlad Ulpiu* a întreprins o vizită de documentare în Olanda.

★

● În ultima decadă a lunii octombrie, muzicologul *Gheorghe Firca* a efectuat o vizită de documentare în Norvegia.

★

● Muzicologul *Speranța Rădulescu* a întreprins o vizită de documentare în Anglia în cursul lunii noiembrie.

★

● Compozitorul Laurențiu Profeta a efectuat o vizită de documentare în Olanda în ultima decadă a lunii noiembrie.

★

● În perioada 3—9 dec. au avut loc „Zilele culturii R.S.R. în R. P. Bulgaria" eveniment la care au participat compozitorii *Felicia Donceanu* și *Vlad Ulpiu*.

★

● Compozitorii *Iancu Dumitrescu* și *Ștefan Andronic* au întreprins o vizită de documentare în U.R.S.S. în perioada 7—14 decembrie.

★

● În perioada 29 ian. — 1 febr. 1985 a fost oaspete al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. secretarul general al Uniunii compozitorilor din R. P. Polonia — *Wladimir Slovinski*.

★

● În perioada 1—8 februarie 1985 a avut loc la Berlin (R.D.G.) „Bienala de muzică contemporană" cu care prilej au fost incluse în program lucrări aparținînd compozitorului *Doru Popovici*, de față la eveniment și compozitorului clujean *Hans Peter Türk*. De asemenea a avut loc deschiderea unei expoziții de carte muzicală, disc și partitură. Muzicologul *Petre Codreanu*, prezent la expoziție, s-a îngrijit de punerea în evidență a materialelor muzicale românești.

★

● În perioada 15—23 februarie a avut loc la Dresda Concursul internațional de compoziție „Karl Maria von Weber" la care a participat în calitate de membru în juriu, compozitorul *Wilhelm Berger*.

C. P.-F

Noutăți editoriale

Partituri

— Felicia Donceanu și Doru Popovici — *Omagiu, Ciprian Porumbescu*

Cărți

— Ovidiu Varga — *Bach, un Orfeu pămîntean*
— Titus Moisescu — *Prolegomene bizantine*

Noutăți Electrecord

— Paul Constantinescu — *Simfonia I* — interpretează orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iași, dirijor Ion Baciu ;
— Terenyi Ede — *Dansuri galante* — *Vivaldiana* — interpretează orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Cristian Mandeal ;
— *Pui de meșteri mari* — cîntece pentru copii ;
— *Iașii în carnaval* de Vasile Alecsandri ;
— *Momente vesele* cu Ștefan Mihăilescu-Brăila ;
— *Cei trei mușchetari* de Al. Dumas ;
— *Melodii de muzică ușoară* interpretate de Olimpia Panciu, trio „Expres", grupul „Stereo", Cornel Fugaru ;
— *Melodii de muzică populară* interpretate de Ileana Mărgărint, Dorel Moș, Benone Damian, Vereș Arpad :
— *Virtuozi ai instrumentelor populare*.

D. I.

TRICENTENAR BACH — HÄNDEL

„Musica Rediviva"

Să fie vorba oare de o simplă coincidență de fapte, și anume că la București seria concertelor omagiind tricentenarul nașterii lui Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel a fost inaugurată la 11 februarie, în Studioul de concerte de pe strada Nuferilor, de un muzician puternic atașat cauzei promovării tezaurului muzicii baroce, promovare realizată de pe pozițiile unui autentic profesionalism ? Ludovic Baci, căci despre el este vorba, rămîne artistul de aleasă probitate profesională ce deține mijloacele acelui demers interpretativ fructuos față de marea creație a lui Bach și Händel ; mai mult decît atît, se poate aprecia o pătrundere pe cît de firească pe atît de inspirată a sensurilor mari ale acestei muzici.

Orientat spre lucrările de notorietate ale stilului instrumental baroc — concertul a inclus, în acest sens, *Concertul brandenburgic nr. 1, în fa major* de Bach și *Suita „Muzica apelor"* de Händel ; programul a cuprins, de asemenea, *Cantata nr. 202* aparținînd cantorului de la Leipzig. Există cîteva probleme evidente, de ordin profesional — artistic, pe care Ludovic Baci și ansamblul „Musica rediviva" și le-au propus și, de asemenea, le-au rezolvat în importantă măsură ; este vorba, în primul rînd, de echilibrul *tempi*-lor realizat atît între secțiuni cît și între părțile lucrărilor. Construcția muzicală născută în mod firesc din echilibrul mișcărilor constituie, aici, o primă și importantă reușită, dat fiind faptul că indicațiile din partitură sînt foarte relative iar interpretarea lor crează în continuare probleme serioase. Un al doilea aspect, în mod fericit soluționat, de această dată la nivel de principiu, mai ales, — este acela al raportării planurilor sonore, al suflătorilor în speță detaliați cu aspect de concertare în ansamblu, față de grupul corzilor, *i ripieni*. Desigur, aspecte de ordin organizatoric privind fluctuația instrumentiștilor acestui compartiment au grevat asupra calității realizării corecte a textului; am în vedere evoluția defectuoasă din punct de vedere instrumental tehnic a cuplului cornilor.

Să apreciem, în egală măsură, la Ludovic Baci, faptul evident potrivit căruia justețea evoluției discursului muzical se bazează pe claritatea sensurilor, pe claritatea abordării profesionale a textului ; se poate aprecia, în acest sens că o colaborare cu soprana Georgeta Popa Stoleriu rămîne mai mult decît salutară. Poate mai mult decît calitatea în sine a glasului, interpreta revelează virtuți de aleasă mînuire a acestuia, o tehnică de cînt funcțional atașată stilului. Georgeta Popa Stoleriu rămîne o stilistă ancorată în cunoașterea intimă a resorturilor textului muzical, în afara ideilor preconcepute privind formularea sonoră a acestuia. Este îmbucurător de constatat că, după muzicieni maeștri cum sînt Emilia Petrescu și Martha Kessler, o nouă generație de interpreți — deși restrînsă din punct de vedere numeric — preia și transmite valorile de bază ale artei cîntului, artă temeinic atașată stilului muzicii interpretate, sensului și literei textului muzical însuși.

Dumitru AVAKIAN

„Arta fugii" de J. S Bach

Recitalul de orgă susținut la 28 martie de Florin Chiriacescu în cadrul stagiunii de concerte a Radiodifuziunii s-a impus ca un autentic eveniment muzical. Tînărul organist a demonstrat, dincolo de măiestria tehnică a interpretării sale, o concepție muzicală și, am putea spune, filozofică de mare profunzime. Astfel, gradînd fluxul bachian într-o evoluție ce transcede, precum „Divina Comedie", mai multe etape ale cunoașterii, el a reconstituit cu știință și intuiție impresionantul edificiu sonor culminînd în tripla fugă finală cu expunerea temei „B-A-C-H", marcînd semnătura în sunet a genialului compozitor.

Succesiunea fugilor (respectată *ad literam* cu excepția Fugilor 12 — secțiunea „inversă" — și 13, a căror textură depășește prin distanțele foarte mari dintre voci chiar și posibilitățile tehnice ale orgii), include și cele patru canoane anexate lucrării, inserate de Chiriacescu între Fugile 5—6, 9—10, 10—11 și 11—12. Un element fundamental al viziunii interpretative îl constituie și dramaturgia registrației — veritabilă orchestrare a celor 3 sau 4 voci notate în partitură. Ea a fost realizată într-un spirit creator, cu fantezie și originalitate dar și cu o sobrietate caracteristică, fidelă muzicii lui Bach (de menționat culoarea specifică a combinației de ancii din Fuga 3 *„in stile francese"* sau măreția tragică a sonorităților fugii neterminate).

Răsplătit de aplauzele entuziaste ale unui public numeros și tînăr, Florin Chiriacescu a oferit în bis acel ultim coral compus de Bach cu puțin timp înainte de a muri, și pe care „Scurta cronică a Annei Magdalena Bach" îl definește drept o „blîndă melodie ce străbate prin întuneric că un licărit al zorilor, prefăcîndu-se într-o strălucire cerească".

Prin recitalul dedicat *Artei fugii*, tînărul nostru organist și-a dovedit o dată în plus valoarea de excepție într-o lucrare pe care foarte puțini organiști din lume s-au încumetat să o abordeze (printre aceștia, Helmuth Walcha și Gisberth Schneider). În acest an jubiliar J. S. Bach, s-ar impune ca Electrecordul să graveze pe disc iar ARIA să ocazioneze prezentarea și peste hotare a tulburătoarei tălmăciri a capodoperei bachiene, datorate celui mai important reprezentant, după părerea mea, al școlii noastre de orgă.

Șerban NICHIFOR

„Concert perpetuum" Händel la Radioteleviziune

Seria concertelor așa-numite „perpetuum" cu o durată de 4—5 ore, dedicate de Radioteleviziune fie unui compozitor, fie unui gen sau unei școli muzicale, a continuat la 23 martie cu un program consacrat în întregime lui Georg Friedrich Händel. S-a reluat cu acest prilej capodopera necontestată a creației oratoriale händeliene, *Messiah*, a cărei anterioară execuție bucureșteană a avut loc în octombrie 1978 la Filarmonică, sub bagheta lui Mircea Cristescu (cînd, la fel ca și acum, s-a folosit traducerea în limba germană, în locul englezei originale). La pupitrul unui impozant ansamblu vocal-simfonic, Iosif Conta a impregnat lucrării un caracter spectacular, plin de patos și de o impresionantă grandoare a suflului. Este maniera care s-a încetățenit în interpretarea oratoriului de-a lungul mai multor generații de dirijori, dar care începe în vremea din urmă să facă loc unei concepții diferite, chiar în patria de elecție a lui Händel, Anglia. Se recurge adeseori acolo, în concerte și în înregistrări pentru discuri, la formații corale și orchestrale restrînse, de dimensiunile celor folosite de compozitorul însuși (cel mult 30 de coriști și tot atîția instrumentiști), renunțîndu-se

la patos în favoarea valorificării emoției, în timp ce virtuozitatea solistică și cea colectivă sînt puse în slujba unui *Affettuoso* plin de tensiune dramatică. Se va impune și pe meleagurile noastre o asemenea concepție ? Rămîne de văzut.

În orice caz, „vedeta" serii de la Radioteleviziune a fost fără îndoială corul (pregătit de Aurel Grigoraș), cîntînd cu o admirabilă suplețe, cu un *vibrato* rapid (uneori chiar aproape fără *vibrato*, în maniera coriștilor „Madrigalului"), vădind excelenta stăpînire în colectiv a practicii cîntului ornamental händelian și — mai presus de toate — cucerind prin precizia intervențiilor și varietatea paletei dinamice, atît în corurile omofone, cît și în cele fugate, bazate pe savante etajări polifonice. Alături de cor, orchestra Radioteleviziunii a dat întreaga măsură a capacității sale de a răspunde cu promptitudine injoncțiunilor energice ale dirijorului.

Din cvartetul soliștilor vocali s-a remarcat cu deosebire soprana Sanda Șandru, prin frumusețea și logica frazării, prin însușirea deplină a stilului specific oratorial. Tenorul Florin Diaconescu, participant și la execuția anterioară a oratoriului din 1978, s-a impus — ca și atunci — prin sonoritatea virilă, penetrantă a glasului, conferind însă ariilor sale un caracter mai degrabă operistic decît oratorial. Basul Teodor Ciurdea, înlocuitor în ultimul moment al lui Pompei Hărășteanu devenit indisponibil, și-a pus în valoare vocea generoasă, de frumoasă calitate, dar nu a avut, evident, degajarea asigurată de o deplină familiarizare cu partitura. Cît despre mezzo-soprana Adina Iurașcu, ea a apărut într-o regretabilă eclipsă de formă, în ce privește atît forța de pătrundere a glasului, cît și exactitatea intonației și claritatea dicțiunii.

În completarea programului serii, oratoriul *Messiah* a fost precedat de cîteva pagini händeliene cu caracter solistic sau cameral. La orgă, Nicolae Licareț a interpretat *Suita nr. 7 în si bemol major* și a acompaniat-o pe violonista Anda Petrovici în *Sonata nr. 4 în re major op. 1*, vădind unele imprecizii ritmice care au periclitat desfășurarea firească a discursului muzical. Între aceste două lucrări, soprana Georgeta Stoleriu a prezentat, cu tehnica vocală exemplară și autenticitatea stilistică impecabilă care caracterizează de regulă aparițiile sale în public, *Cantata italiană nr. 63 „Il gelsomino"* (Floarea de iasomie) pentru voce și bas continuu (cu Ilse Maria Reich la clavecin și Robert Dumitrescu la viola da gamba) și o arie din oratoriul *The Triumph of Time and Truth* (Triumful timpului și adevărului), în care basului continuu i s-au adăugat solo-uri de flaut (Nicolae Maxim).

Concert Bach — Händel la Filarmonica „G. Enescu"

Impunătorul program Bach-Händel al Filarmonicii „George Enescu", prevăzînd în decursul anului 1985 nu mai puțin de 38 de concerte și recitaluri dedicate exclusiv celor doi compozitori, și-a început desfășurarea încă din luna ianuarie, pentru a ajunge la un prim punct culminant odată cu concertele vocal-simfonice din zilele de 28, 29 și 30 martie, susținute de orchestra simfonică și corul instituției sub bagheta lui Mihai Brediceanu. Au fost, de la primul pînă la ultimul punct al programului, concerte de mare succes, ai căror interpreți au fost răsplătiți de publicul ocupînd sala Ateneului pînă la (și chiar dincolo de) ultimul loc cu bine meritate aplauze și aclamații entuziaste.

De la început, *Suita nr. 3 pentru orchestră în re major BWV 1068* de Bach a lăsat să se întrevadă excelenta formă a orchestrei și a dirijorului. S-a cîntat cu efecte pline de strălucire (ale fanfarei alămurilor și ale timpanilor), cu accentuarea opozițiilor de sonorități, încă din *Uvertura* introductivă, cu fermă plenitudine în *Grave* și o vivacitate plină de spirit în *Allegro fugato*. Celebra *Arie* a fost interpretată cu o cantabilitate captivantă, în caracterul unei delicate serenade, dar pe fondul unui tempo deplin stabil, pentru ca următoarele părți — *Gavotte, Bourrée, Gigue* — să fie scandate cu vigoare, fără a pierde din trăsăturile specifice dansurilor de curte.

Interpretarea solistică a lui Ion Ivan Roncea în *Concertul pentru harpă și orchestră în si bemol major* op. 4 nr. 6 de Händel a confirmat odată în plus că avem în acest muzician un artist de excepție, capabil să genereze în mod spontan o plăcere muzicală și sonoră de cea mai înaltă calitate. Finețea și rafinamentul cu care modelează frazele, eleganța naturală și suplețea, ca și cursivitatea expunerii au creat un climat înviorător, deplin adecvat universului sonor händelian.

Simpla apariție pe podium a unui cuplu de „calibrul" lui Valentin Gheorghiu și Dan Grigore a stîrnit interesul general al publicului, știută fiind forța de atracție pe care o exercită fiecare din cei doi pianiști în parte, dar încă ambii împreună ! În *Concertul nr. 1 pentru două piane și orchestră în do minor BWV 1060* de Bach, cei doi soliști au realizat într-adevăr o versiune interpretativă prevăzută cu accente subtile și cu o pulsație dinamică în acord cu caracterul muzicii.

Încheierea programului a prilejuit publicului un contact semnificativ cu creația vocal-simfonică a lui Händel. S-au cîntat 12 din cele 37 de numere care alcătuiesc laolaltă oratoriul *Samson*, ocazie de afirmare a calităților de muzicalitate și tehnică vocală ale tenorului Vladimir Deveselu (Samson), sopranei Paulina Stavrache (Dalila), basului Alexandru Moisiuc (Manoah), mezzo-sopranei Olga Csorvasi (Micah) și sopranei Mîndra Cernescu (fapt greu de priceput, tot într-o arie a lui Samson, *Nacht ist's umher*, cînd tenorul, pentru care aria a fost scrisă, se afla pe scenă !). Corul Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) a asigurat partea vocală a celorlalte numere, cu expresia lor cînd dureroasă, cînd jubilantă, impunîndu-se cu deosebire în grandiosul cor dublu final *Laut schalle uns'rer Stimmen Chor*, de o impresionantă somptuozitate sonoră, care a încheiat seara într-o apoteoză sărbătorească. De la pupitrul dirijoral, Mihai Brediceanu a însuflețit ansamblul printr-un stil robust, eficient, obținînd din partea orchestrei un constant echilibru cu interpreții vocali.

Concert Bach — Händel al Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Concertul Bach-Händel prezentat la sala Ateneului — cu unele schimbări în alcătuire — de trei ori, în 24, 25 și 31 martie de către studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (orchestra simfonică și soliști instrumentiști și vocali) pentru elevii de liceu și studenții bucureșteni, a avut ca lucrare comună tuturor programelor *Cantata „Schweigt stille, plaudert nicht" BWV 211* de Bach, cunoscută sub denumirea *Cantata cafelei*. Este, de fapt, un fel de operă bufă comprimată, în genul *Slujnicei stăpîne* de Pergolesi, pretinzînd din partea celor trei soliști cîntăreți un demers interpretativ savuros, pătruns de simțul umorului, de efecte caricaturale, pe scurt, o eleganță și o vitalitate „all'italiana". Adică exact ceea ce am căutat zadarnic să desprind la interpreții celor trei roluri (basul Mihnea Lamatic, soprana Gladiola Nițulescu, tenorul Alexandru Badea), care au parcurs cantata cu o seriozitate și o gravitate demne de o lucrare cu un conținut total diferit. Mult mai aproape de nivelul cerințelor față de viitori muzicieni profesioniști s-au situat solistii instrumentisti în *Concertul pentru vioară, oboi și orchestră în do minor BWV 1060* de Bach (reconstrucție a versiunii originale a *Concertului pentru două piane* cu același număr de catalog), în care oboistul Viorel Musat s-a impus prin tonul său incisiv și totodată lejer, în timp ce partenerele sale violoniste — Irina Gheorghiu la un program, Simona Iliescu la altul — l-au secondat pe măsură, cu o fra-

zare expresivă, mai ales în partea mediană, în care cei doi soliști susțin un inspirat dialog, acompaniați de orchestra în *pizzicato*. Admirabili, cucerind „din zbor" sufragiile publicului, au fost Rodin Moldovan și Carol Huroș în *Concertul pentru două violoncele și orchestră* de Händel (o izbutită transcripție realizată de Alfred Alessandrescu după o sonată händeliană pentru alte două instrumente soliste), îmbinînd în chip fericit virtuozitatea și briou în părțile extreme cu seducția cantabilității în partea mijlocie. O *Passacaglia* de Händel (deasemeni o transcripție, dar pentru două violoncele solo), acordată ca „bis" și cîntată cu suverană dezinvoltură virtuoză, a întărit impresia că ne aflăm în fața a doi din reprezentanții de prim plan ai tinerei generații de violoncelişti români.

Al treilea program a adus pe podium noi vîrfuri solistice din rîndurile studenților Conservatorului, în primul rînd pe Delia Pavlovici în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor BWV 1052* de Bach, animînd fiecare frază cu o vigoare tinerească irezistibilă, mai ales în *Allegro*-ul final, parcurs cu o energie ritmică și o vitalitate, pe care poezia detaliilor nu a întrerupt-o niciodată în drumul spre triumfala concluzie. O impresie pozitivă a produs-o și Gabriel Croitoru în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în la minor BWV 1041* de Bach, evitînd pulsațiile mecanice excesive în care alunecă interpretările mediocre, dar hazardîndu-se în *Allegro assai* final într-o virtuozitate periculoasă pentru a ține pasul cu un tempo de cursă contra cronometru. Creația lui Händel a fost prezentă în acest program prin trei arii interpretate de studentele Cristina Măgureanu (din opera *Atalanta*), Carolina Iulia Astanei (din pastorala *Acis și Galatea*) și Mioara Manea (din opera *Giulio Cesare*), toate înzestrate cu voci de calitate, cultivate, cu o tehnică vocală sigură ; o evidențiere specială pentru Mioara Manea, soprană cu temperament scenic, cu glas penetrant, capabilă de expresivități dramatice convingătoare.

Toți soliștii au beneficiat de acompaniamente de ținută ale orchestrei de studenți a Conservatorului sub bagheta atentă a lui Aurel Niculescu, remarcabile prin fermitate ritmică și accente adecvate. Instructive, expuse într-un limbaj atractiv, comentariile lui Corneliu Rădulescu.

Integrala suitelor franceze de Bach

Inițiativa pianistei Crimhilda Cristescu de a prezenta, la 18 martie, un recital incluzînd integrala celor *6 Suite franceze BWV 812—817* de Bach merită întreaga considerație, mai ales că se anunță, în interpretarea aceleiași soliste, și ciclul celor *6 Suite engleze* (de ce nu și ciclul celor *6 Partite* ?). Destinate de Bach, după toate probabilitățile, practicării muzicii la domiciliu (în vremea respectivă, la clavicord), *Suitele franceze* sînt mai simple, mai concise, vădind un caracter mai destins decît celelalte cicluri pianistice bachiene. Aceasta nu înseamnă însă că interpretarea lor implică o reținere față de expresivitatea unor pagini, față de reliefarea clară a diferențelor de tempi și de dinamică între cele 6—8 dansuri componente. Or, tocmai reținerea aceasta a caracterizat modul în care Crimhilda Cristescu a parcurs primele trei *Suite franceze* (în *re minor, do minor, si minor*), oferindu-ne un ductus îngrijit, dar prea puțin incitant, dominat de o „cumințenie" care nu prea valorifica diversitatea și specificul tipurilor de dansuri folosite de Bach în aceste suite.

După pauză, pe podium a apărut o altă Crimhilda Cristescu. În ultimele trei *Suite* (în *mi bemol major, sol major, mi major*), ea s-a afirmat ca o adeptă a interpretării bachiene moderne (de maniera școlii marelui clavecinist olandez Gustav Leonhardt), părăsind pulsația uniformă în favoarea unei ritmici libere și urmărind evidențierea punctelor culminante melodice și de tensiune din fiecare frază. *Rubato* la Bach ? De ce nu, dacă totul se desfășoară în condițiile unui dozaj dominat de bunul gust artistic. Pe scurt, a fost, în această a doua parte a programului, o apropiere mai personală, mai puțin convențională de muzica lui Bach, cu respectarea raporturilor de tensiune din interiorul fiecărui dans, cu o frazare exactă și diferențiată. Remarcabile, cu deosebire, lirismul delicat al *Sarabandei* și evidențierea imitației de corn vînătoresc, cu concluzia turbulentă în *Gigue* din *Suita nr. 4*, valorificarea caracterului ușor naiv, pe un fundal de veselie populară în *Gavotă* și al fugatoului pe trei voci în brilianta *Gigue* din *Suita nr. 5*, sublinierea ambianței solemne a *Sarabandei* și a veseliei zgomotoase în *Bourrée* din *Suita nr. 6*.

Edgar ELIAN

LA FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

Cristian Brâncuși – Iosif Ion Prunner

Simfonicele Filarmonicii „George Enescu" din 7 și 8 martie au avut ca protagoniști doi tineri interpreți. Tinerilor interpreți le șade însă bine în „înfruntarea" cu marile valori repertoriale. Respectîndu-se deci acest sănătos principiu, am putut reasculta o lucrare de referință în componistica românească contemporană : *Ison I* de Ștefan Niculescu. Lucrarea a avut la vremea ei impactul pe care îl produce orice muzică propunînd cu claritate un sistem de gîndire și expresie artistică original și viabil în același timp. Nu facem aici o analiză a piesei (și nici a interpretării despre care scriem numai că s-a situat la înălțimea dificultăților lucrării) ; observăm numai faptul că *Ison I* s-a impus în conștiința contemporaneității grație unei depline clarități în expunerea ideilor principale, stînd la temelia acestui valoros demers componistic. Lucrările mai recente ale lui Ștefan Niculescu stau mărturie pentru fertilitatea unor principii de creație, preluate organic din viguroasa tradiție muzicală românească, unde elementele bizantine joacă un rol preponderent. *Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră* de Beethoven (altă capodoperă încredințată unor tineri interpreți) nu s-a situat la o cotă deosebită. Tempoul prea rar, lipsa unei permanente comunicări între dirijor și solist, între aceștia și ansamblul orchestral au coborît întrucîtva interpretarea, unde distingem însă unele momente frumoase, în special în partea a doua. Cred că scăderile pot fi puse exclusiv pe seama unei zile neinspirate (e vorba de concertul din 8 martie) pentru că valoarea recunoscută a ambilor interpreți depășește cu mult ceea ce am ascultat atunci.

Simfonia a V-a de Schubert ne-a (re)demonstrat faptul că tînărul dirijor Cristian Brâncuși este un interpret preferînd detaliul corect, nespectaculos, lucrat minuțios pe de o parte, de cealaltă parte el observînd cu rigoare și atenție rotunjimea, coerența formei muzicale. *Simfonia a V-a* de Schubert a avut unele momente cu limpezime de cristal ; este aici exact ceea ce pretinde o riguroasă stilistică a muzicii schubertiene. Prin această versiune sonoră, ne reîntărim impresia că dirijorul Cristian Brâncuși este un autentic profesionist al bagheței.

★

Mircea Cristescu — Mihai Ungureanu

În concertele Filarmonicii „George Enescu" din 14 și 15 martie, dirijate de Mircea Cristescu, am avut ocazia să ascultăm o remarcabilă lucrare românească în primă audiție : *Simfonia a XIV-a „B.A.C.H."* de Wilhelm Georg Berger. Asupra monumentalității creației acestui eminent compozitor și teoretician nu mai este nevoie să insistăm aici; vom aminti doar faptul că, în ansamblu, creația lui W. Berger este subsumată unui coerent sistem componistic, de factură numerică, însă avînd importante extrapolări de ordinul ontologiei sonore și al esteticii audiției, *sectio aurea* fiind efectiv gîndită ca modalitate de structurare organică a universului, inclusiv a universului sonor. Un sistem nu este însă decît un sistem ; felul în care intervalica, ritmica, micro-forma muzicală, proporționalitatea de ansamblu a construcției sînt efectiv realizate (prin respectarea datelor unui sistem relativ riguros) conferă direct valoare datului muzical. Amintim aici a doua constantă a esteticii lui W. Berger : recursul la formele clasice, încrederea în „convenții" muzicale gîndite nu ca simple repere pe scara istoriei muzicale ci ca modalități optime de cuprindere a oricărui discurs sonor avînd la temelie, ca *facultas praeformandi*, ideea de contrast, din care se degajă, într-o estetică de tip clasic, ideea de sinteză a contrariilor. Anvergura sistemului este completată de faptul că acest mod de a privi și structura lumea sonoră vine în continuarea unei tradiții îndelungate.

Simfonia a XIV-a „B.A.C.H." nu se abate de la această rigoare, căreia îi adaugă noi „restricții" anunțate în subtitlu — edificarea întregii lucrări pe baza celebrului motiv muzical B.A.C.H. Scrisă în trei părți, lucrarea reafirmă așadar principiul muzical al echilibrului clasic. Contrastele se extind aici la nivelul unor întregi secțiuni sonore, bine individualizate ritmic și melodic, momentele de sinteză fiind evidente la audiție. Ceea ce apare interesant, după părerea mea, este faptul că, deși *Simfonia a XIV-a*, în raport cu alte simfonii ale autorului, se încadrează într-un timp fizic mai scurt, senzația de monumentalitate a construcției nu dispare aici. Concluzia este la îndemînă : monumentalitatea este o trăsătură importantă a esteticii lui W. Berger, iar timpul subiectiv pe care îl induce, în ascultător, muzica autorului se „dilată" după substanța muzicală conținută.

Concertul nr. 5, „Imperial" pentru pian și orchestră de Beethoven l-a avut ca solist pe tînărul și talentatul pianist Mihai Ungureanu. Inițiativa de a-l programa la Ateneu este fericită și nefericită în același timp : Mihai Ungureanu este un tînăr pianist dotat, sensibil și inteligent, calități care transpar clar în interpretare (subliniem siguranța momentelor solistice și avîntul „bine temperat" al finalului) ; venind însă la foarte puțină vreme după concertul de la RTV, cu aceeași lucrare și interpretare, se produce astfel o neinspirată „redundanță" în afișele stagiunii bucureștene. *Simfonia în fa major* de Brahms a încheiat o reușită seară de muzică la Ateneu. Experiența maestrului Mircea Cristescu și-a spus din nou cuvîntul în redarea energică, inspirată, constructivă a unor pagini muzicale pretențioase. Am remarca aici îndeosebi lirismul cantilenelor si, prin contrast, masivitatea sonorităților din tutti ; sînt acestea amănunte care reiterează cele spuse pe marginea unei experiențe îndelungate care transformă pagina cu portative în fapt artistic autentic.

Viorel CREȚU

CONCERTELE RADIOTELEVIZIUNII

8 martie 1985

La urma urmei muza Euterpe are o întruchipare feminină. Ea este reprezentată îndeobște cu un dublu flaut specific Helladei ; deci o unică sursă (cauză) și două canale de transmisie (efecte). Fapt de care pare să fi ținut seama organizatorii reuniunii muzicale din strada Nuferilor cînd dirijorul Paul Popescu și orchestra Radioteleviziunii au fost cauza efectelor iscate, pe de o parte din prima audiție a lucrării *Evocare* de Irina Hasnaș și pe de altă parte din versiunea *Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră* de Chopin oferită de Ligia Oprean-Popa. Redevabilă într-o oarecare măsură prin precedentul său test simfonic (cel din stagiunea trecută de la Ateneu cu *Concertul pentru orchestră*), Irina Hasnaș și-a apropiat scadența printr-o muzică scrisă în-și nu de-școală, just proporționată și tensionată în care evoluția lentă, fără accidente notabile a unei structuri monodice politimbrale sugerează evocarea spațiului mioritic. Dincolo de preocupările de construcție sonoră ne-a bucurat apetitul compozitoarei pentru cromatica inedită, pentru aliajele timbrale discrete. De aici și pînă la investigarea interiorității sunetului considerată ca fiind *entelehie* a unor surse neconvenționale de energii muzicale nu mai este decît un pas. Important e ca el să fie făcut cu dreptul ; adică numai atunci cînd există convingerea necesității lui. Restituirea opului chopinian de către Ligia Oprean-Popa a întrunit cîteva circumstanțe favorizante : tehnica pianistică ireproșabilă, parcimonia gesturilor contiguue muzicii, o anume înclinație spre muzicalism — generator de plăsmuiri metamuzicale proprii creațiilor romantice, toate constituindu-se în argumente pledante întru sporirea frecvenței aparițiilor publice ale acestei dotate interprete. În acest context *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski a avut rolul unei ofrande, nu cu sensul de jertfă — pentru că spiritul muzicii nu a fost nicidecum sacrificat de travaliul interpretativ — ci, cu sensul de omagiu, de binefacere — prin oportunitatea și adecvarea cu care a fost abordată partitura. Meritul îi aparține în primul rînd lui Paul Popescu.

15 martie 1985

A fost o seară a interpretării infantile. La modul propriu, firește. Căci cei patru protagoniști (încă elevi) au anulat puerilitatea, defectivitatea sensului figurat — peiorativ prin maturitate artistică, prin lealitate față de textele redate. A mai fost o seară circumscrisă manifestărilor dedicate aniversării tricentenarului nașterii lui J. S. Bach prin includerea *Concertului pentru pian și orchestră în re minor*, BWV 1052, a *Concertului pentru două piane și orchestră în do minor*, BWV 1060 și a *Concertului pentru două piane și orchestră în do major*, BWV 1061, toate purtînd semnătura titanului de la Eisenach. Maturitate este însă un termen ce conține o importantă investitură de generalitate și eclectism pentru a desemna pe deplin disponibilitățile junilor interpreți. Ea este produsul tenacității și sobrietății la Paul Cristian Staicu, a impetuozității debordante la Alina Voicu, a rigorii și sensibilității supuse economiei mijloacelor de expresie la Olguța Lupu, în sfîrșit a naturaleții izvorîte dintr-un talent iradiant la Valeriu Rogacev. Nu intenționăm a săvîrși judecăți gratuite și nici să cochetăm cu formulările emfatice dar maniera în care s-au prezentat în fața unei numeroase asistențe (și audiențe, credem) este de natură să ne ofere certe garanții despre viitorul tinerei generații de pianiști. Iar ceea ce a însemnat *clou*-ul serii s-a tradus prin puritatea stilului, chiar dacă veridicitatea versiunilor s-a născut de pe poziții complementare, lesne detectabile în lucrările pentru două claviaturi. Elevii-interpreți au răspuns astfel la mai toate întrebările pe care muzica lui Bach le pune oricărui virtual restitutor. Răspunsuri la care și-au adus din plin contribuția (în procesul de formare) profesoara Ludmila Popișteanu — toți cei patru soliști fiindu-i elevi — și (pe scenă) dirijorul Paul Staicu.

22 martie 1985

Iosif Conta mizează în ultimul timp pe alcătuirile eteroclite care deviază de la regulile normale de structurare a programelor concertelor simfonice. Se scontează poate pe o translație a caracterului acestor manifestări, de la ordinar la extraordinar, proces catalizat de această dată de prezența solistică a clarinetistului bulgar Petko Radev. Posesor al tuturor secretelor de emisie și de tehnică a instrumentului, Petko Radev a adus la cunoștiință publicului bucureștean *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Lubomir Pipkov, opus de un manifest expresionism folcloricizat, croit structural cu mijloace neoclasice. Orchestra a secondat cu exactitate partitura solistică, cum tot exactă avea să fie și versiunea *Păsării de foc* de Igor Stravinski (mai puțin sclipitoare însă și, cînd afirmăm acest lucru ne gîndim la compartimentul lemnelor, nu întotdeauna suficient de prompt și de vivant în ceea ce privește calitatea intervențiilor). Orchestrei i s-a adăugat corul Radioteleviziunii condus de Aurel Grigoraș în *Imnul soarelui* din opera *„Iris"* de Mascagni (să ne amintim că rolul titular a fost deținut la premieră de Hariclea Darclée) — partitură care nu și-a putut confirma autonomia — prin urmare locul ocupat în economia concertului —, datorită neputinței substanței muzicale de-a se articula într-o entitate sonoră autotrofă. Corul și orchestra s-au reîntîlnit în fragmentele din actul al II-lea al operei *Oedip* (solistă Adina Iurașcu) creînd momente de aleasă ținută artistică ce au compensat într-o oarecare măsură absența prelungită a capodoperei enesciene de pe afișul Operei române.

Liviu DĂNCEANU

OPERA ROMÂNĂ

„Lakmé" de Léo Delibes

Interesul premierei cu *Lakmé* de Léo Delibes este reprezentat desigur, pe prim plan, de caracteristicile spectaculare ale lucrării ; o muzică ce poartă pregnant amprenta unui stil și a unei epoci în care spectacolul precumpănea asupra fondului de idei și emoții, în care privirea și atractivitatea anecdotei garantau succesul. Dacă în numeroase alte cazuri această trăsătură rimează cu desuetudinea — de unde și consecința unei destul de grăbite uitări — pentru *Lakmé* un destin de excepție o distinge. Poate pentru că, dincolo de exotismul la modă și sentimentalism, de „portretele robot" ale majorității personajelor, partitura lui Delibes conține un sîmbure de adevăr, de emoție autentică. Și, neîndoios, lucrarea este mai mult decît un prilej de etalare a diferite efecte de spectacol în maniera „grand opéra". Dincolo de orice explicație, o realitate se impune — acest titlu și-a păstrat permanența pe cele mai importante scene lirice. În România, cu unele întreruperi, *Lakmé* a fost reprezentată de-a lungul întregului secol, avînd ca protagoniste voci celebre ale scenei noastre, de la Elena Drăgulinescu-Stinghe la Margareta Metaxa sau, mai aproape de noi, Magda Ianculescu, fiecare interpretă cucerind, cu acest rol, larga apreciere a publicului pentru măiestria abordării stilistice și vocale.

Ce ne oferă recenta premieră de la Opera Română, pe care numai în parte o putem prelua ca atare, ea reprezentînd de fapt o „reluare" ? În primul rînd fastul unei viziuni scenografice, cu decoruri și costume (semnate de Gheorghe Moroianu, Paula Brîncoveanu și Ofelia Drăgănescu) care, deși par a descinde din „muzeul Operei", nu sînt lipsite de efect, cu toată vîrsta lor remarcabilă. Față de prima ridicare de cortină, acum 30 de ani, concepția plastică este desigur învechită, dar în special *Lakmé* suportă acest stil de realism romantic pe care, altfel, un teatru modern ar trebui să-l ocolească. Pentru Ion Constantinescu, care a asigurat punerea în scenă, problema principală a fost aceea de a reconstitui, din memorie și obișnuințe, concepția inițială a spectacolului, realizat de regizorul Panait Victor Cottescu, ceea ce s-a întîmplat păstrîndu-se o linie simplă a fluxului narațiunii, o manieră expozitivă care nu îmbogățește, dar nici nu stînjenește evoluția dramatică. O lectură nu lipsită de respect, lipsită poate de inventivitate, ceea ce, în condițiile date poate fi, plauzibil, considerat o scuză pentru actualul regizor. Iată deci că pe umerii interpreților se așază toată greutatea de a spori sau nu interesul de public. Orchestra și corul se adaugă decorului, ca virtuală spectaculozitate, ceea ce au dorit atît Constantin Petrovici cît și Lucian Anca, de la pupitrul dirijoral. O preferință poate pentru cel de al doilea, mai „specialist" în muzica lui Delibes, eliberînd-o cu mai multă ușurință dintre cartoanele partiturii, fără fastul unei grandilocvențe pe care muzica nu o are de fapt decît aparent. În ce privește „decorul în mișcare" — baletul — el rămîne cantonat în limitele unei compoziții marcate de convenție, imagine palidă a ceea ce semnează de obicei Oleg Danovschi. Momentele coregrafice, contrar așteptărilor, sînt cele care trec cel mai greu (în afara antractelor interminabile), căci nici ansamblul, nici soliștii (excepție făcînd Aglae Gheorghe) nu își depășesc condiția de mișcare fără sens, stil și vitalitate.

Revenind la protagoniști, considerăm că lor li se datorează în primul rînd aplauzele care au răsunat — cu mai mult sau mai puțin entuziasm — în sala Operei Române. Cele două distribuții — aproape diferite — pe care le-a propus premiera în cele dintîi reprezentații, au interes variabil, mai ales pentru rolul titular. Reascultînd-o pe Silvia Voinea, care a mai cîntat pe această scenă *Lakmé*, cu cîțiva ani în urmă, recunoaștem datele definitorii ale maturității unui artist de prestigiu. Stăpînirea expresiei muzicale și scenice, calitatea siguranței tehnicii vocale lirice și de coloratură, într-o partitură de faimoasă dificultate, sînt semnele măiestriei, pe care le-am apreciat cu bucuria constatării unei valori de primă mărime a scenei noastre lirice. În același rol, Eleonora Enăchescu debuta (primul spectacol al seriei), lăsînd să se vadă că se afla la începutul unui drum care cere încă mult pentru a se atinge nivelul dorit și necesar. O mai mare fermitate a registrului liric, o intonație mai sigură în „zborul planat" al supraacutelor, sînt orizonturi de cucerit, sperăm cît de curînd. Desigur, efortul depus de această a doua protagonistă trebuie privit pozitiv, în așteptarea unor împliniri viitoare.

Ionel Voineag în rolul lui Gerald — un fel de Pinkerton francez — se lasă purtat de elanurile romantice ale frazelor, căutînd — și obținînd adesea — soluțiile potrivite, pe o linie ascendentă de la un spectacol la altul. Personajul său „riscă" să devină, în acest sens, o reușită a carierei sale de pînă acum, ceea ce este important pentru un cîntăreț care se află încă în perioada acumulărilor și revelațiilor. Tripleta solistică se întregește cu Nilakantha, în care am urmărit doi buni băși ai actualei Opere Române. Pentru Pompei Hărășteanu rolul este fără dificultate (după *Walkiria !*), dar anumite date expresive par să coincidă mai puțin cu tradiția unui personaj pe care nu-l iubește în mod aparte. În schimb, mai favorizat temperamental și vocal (ca timbru și manieră de cînt), Dan Zancu face din Nilakantha un moment de vîrf al carierei sale (după Mephisto din *Faust* de Gounod), arătînd că linia sa de evoluție este mai aproape de școala romantică franceză.

Cornelia Angelescu și Gerda Radler-Anca (Ellen), Nicolae Constantinescu (Frederic), Nicolae Andreescu (Hadji), Corina Circa și Elvira Cîrje completează distribuția cu prestații a căror pondere nu este neglijabilă în tendința de a da calitate întregului. Ideea de a păstra nivelul revine desigur și în privința ținutei corului, cu care ne-am obișnuit de cînd este condus de maestrul Stelian Olariu.

Lakmé și-a reluat deci locul în repertoriul Operei Române, revenire în asentimentul publicului. Acest loc va trebui însă păstrat, ceea ce nu se poate întîmpla decît în condițiile păstrării însușirilor existente, la nivelul de ansamblu și, mai ales, la cel al soliștilor. În alte condiții (posibile prin rutină...) vîrsta montării va reapărea, odată cu ridurile pe care operația estetică de întinerire nu a reușit să le mascheze decît temporar...

Grigore CONSTANTINESCU

COMPOZITORUL NICOLAE LUNGU LA 85 DE ANI

Așteptat, cu deosebit interes și curiozitate, la sfîrșitul concertului omagial organizat la Ateneu, cu ocazia împlinirii vîrstei de 85 de ani, maestrul Nicolae Lungu a recunoscut că l-a impresionat foarte mult sărbătorirea sa, iar faptul trebuie considerat ca un semn în plus al tinereții neobosite ce-l caracterizează ! Dintre îndemnurile sale, acel „să cultivăm cîntecul națiunii noastre" răsună cu forță și ne trimite cu gîndul la înaintașii muzicii noastre corale, în seria cărora, astăzi, profesorul, compozitorul și dirijorul Nicolae Lungu se înscrie, cu adevărată strălucire. Fermecatele cîntece populare, ascultate și înțelese demult de tot, încă din perioada copilăriei pe meleagurile doljene și al căror spirit și l-a însușit pe deplin continuă și astăzi să-i garanteze maestrului marele succes al muzicii sale. Animator însuflețit al mișcării noastre corale, el a înființat și condus Corul Societății „Tinerimea română" (1930) și Corala „România" (1935), ultimul ansamblu creindu-și un adevărat renume din colaborările cu George Enescu. Nicolae Lungu s-a manifestat ani îndelungați și în domeniul pedagogiei, foștii săi elevi evocînd cu multă căldură învățăturile primite din partea profesorului lor. Solfegiile și cîntecele scrise, apoi *Îndrumările metodice pentru predarea muzicii* oglindesc și ele concepțiile sale privind armonia, modalismul, polifonia, puse în slujba educării, cu maximă eficiență, a tinerilor discipoli ce trebuie să știe să prețuiască „frumusețea naturii, viața și libertatea".

Mănunchiul de cîntece interpretate de Corala Filarmonicii „George Enescu" în concertul omagial de la Ateneu a conținut lucrări extrem de cunoscute și prețuite, publicul, în multe rînduri, murmurîndu-le versurile și îngînîndu-le melodiile. *România să trăiască,* popularul imn semnat de Nicolae Lungu cu ani în urmă, a răsunat de mai multe ori, asemenea unui însuflețitor leitmotiv. *Cîntec de leagăn, Cît îi munțele de-nalt,* miniatura *Măria, neichii, Mărie* inspirată de un model existînd aevea, *Dobroge, mîndră grădină,* conturînd un portret schițat cu finețe, cu resursele modalismului cromatic, *Codrule, stăpînule* născut din folclorul haiducesc ce a circulat în vremea lui Tudor, impresionînd ca un nou și autentic dialog eminescian și *Foaie verde leuștean,* — toate aceste lucrări înscrise în partea întîi a concertului s-au contopit ca argumente ale valorilor născute din cîntecul nostru popular vechi și nou. În mijlocul programului au fost intercalate apoi cîteva lucrări concepute în frumoasa tradiție a cîntecului nostru solistic. Aici, soliștii Paulina Ciocmărean Stavarache, Constantin Petrescu și mai ales Valentin Teodorian s-au întrecut în interpretări memorabile. Știm că ansamblul coral al Filarmonicii „George Enescu" este pepiniera unor cîntăreți de certă valoare, activi și pasionați, manifestîndu-se, în asemenea ocazii, cu deosebită strălucire. Celor menționați mai înainte, în seara omagială li s-au mai adăugat Mîndra Cernescu, V. Huzum, Fl. Dumitrescu participînd cu inima întreagă la această adevărată sărbătoare a cîntecului. Întreaga coordonare s-a aflat sub semnul profesional al dirijorului Vasile Pântea, care a condus programele cu adevărată știință și sensibilitate. „Cum aș face oare zău / să mă văd în satul meu / cu flăcăii mei la joc / învîrtind hora pe loc ?", versurile unuia din cîntecele maestrului Nicolae Lungu, cîntate cu înfocare de coriști și de Valentin Teodorian, au devenit refrenul îndrăgit, pe care-l bănuim prezent și în partiturile pe care sărbătoritul ne-a destăinuit, pe scena Ateneului, că le are gata pentru viitoare interpretări. Ne rămîne așadar să fim martori la noi prime audiții ale compozitorului octogenar, pe care Valentin Teodorian, apropiatul său discipol, îl numește „senior al muzicii".

Anton DOGARU

„DECENII CONTEMPORANE"

Programul VI

Așa cum sublinia Gheorghe Firca, comentatorul programului muzical susținut de pianista Ilinca Dumitrescu în sala Studio a Ateneului la 1 octombrie 1984, importanța acestui ciclu de recitaluri sub cuprinzătorul titlu „Decenii contemporane", se conturează treptat, ferm și stabil. Este aceasta o inițiativă de calitate deopotrivă a filarmonicii și a pianistei, inițiativă promovînd pagini interesante ale literaturii contemporane pentru pian, fără discriminări de natură estetică, de tehnică pianistică sau de orientare stilistică. *Trei dansuri braziliene — Sorocaba, Copacabana* și *Ipanema* de Darius Milhaud, partituri datînd din 1921, au deschis programul concertului cu strălucirea unei muzici de coloratură exotică în care ritmurile sud-americane, cele de habaneră în special, sînt predominante. Iată o muzică de efect și culoare, de reale satisfacții interpretative, avînd exact acel conținut expresiv pe care și-l propune : redarea cu mijloace muzicale specifice a unui crîmpei de ambianță specifică, ușor exotică. *Șase piese* din ciclul *„Pe clape albe și negre"* de Emil Lerescu, lucrare scrisă în 1981 și interpretată în primă audiție, este o muzică de factură impresionistă, descriptivă și programatică. Modelele ilustre ale genului sînt numeroase și, pe linia acestora, compozitorul își imaginează cîteva secvențe de viață cotidiană *(Licurici în noapte, Ecou de romanță, Fanfara militară),* surprinse cu mijloacele unei poetici adecvate. *Sonata* lui Fred Popovici, scrisă în 1976 și ascultată în primă audiție în recital, este o lucrare de început de drum. O doză de interes categoric există aici, unele momente din prima și ultima parte fiind deosebite. După pauză, *Răcenița — Dans popular bulgar* de Pancio Vladigherov, partitură datînd din 1942, aduce un interesant moment de neocultată intruziune a folclorului în arta cultă. Similitudinile cu pagini românești sînt numeroase, trădînd o preocupare stilistică dominantă în epocă. Prima audiție a *Suitei* lui Mihai Brediceanu, scrisă în 1947, ne-a adus revelația unei înzestrări componistice indiscutabile. Piesa este compusă într-o autoritară manieră pianistică, posedînd în egală măsură simțul formei și pe cel al culorii muzicale, de sorginte ușor programatică. Trăsătura dominantă a partiturii mi se pare a fi complexitatea. Este aici o bogăție sonoră care spune multe despre un meșteșug incontestabil. *Sonata* de Anatol Vieru, scrisă în 1976, propune o lume sonoră pe care ne-o putem imagina oricînd transpusă într-o formă orchestrală. Afirmația se completează oarecum dacă amintim că titlul lucrării poate primi mai degrabă semnificații legate de propria etimologie. Deși, la o analiză atentă, întîlnim asemănări ținînd de principiile cele mai generale ale formei clasice de sonată — simetria, reprizele — muzica se construiește după alte idei, învеșmîntarea ei timbrală trădînd, cred, o multivalență care ne îndreaptă gîndurile spre partituri de Olivier Messiaen de pildă, dar și spre lu-

crările din ciclul *Clepsidrelor* ale lui Anatol Vieru. Două piese din opera *„Dragostea celor trei portocale"* de Prokofiev — anul compunerii este 1919, — au încheiat spectaculos un recital deosebit. Nu întîmplător am reprodus, de fiecare dată, anul naşterii partiturilor interpretate. Simpla comparare a datelor spune multe despre cuprinderile unui recital, ale unui ciclu de recitaluri care îşi propune să fie, înainte de toate, imparţial şi deschis. Cred că o serie de înregistrări radio sau Electrecord ar fi soluţia viabilă de consacrare a unui excelent gest de cultură muzicală.

Viorel CREŢU

Programul VII

Ne-am obişnuit, în timp, să aşteptăm şi să primim, de la aceste seri de muzică, plăcerea unor audiţii, nu odată pline de surprizele necunoscutului şi o cantitate de informaţii vizînd creaţia muzicală universală, a timpului nostru, în general şi partiturile româneşti, în special. Nici de astă dată speranţele nu au fost înşelate şi toţi cei ce s-au aflat marţi, 26 martie în Sala Muzeului de Artă al R.S.R. au avut ocazia să asculte pagini muzicale diverse, prime audiţii sau lucrări de referinţă din istoria literaturii pianistice a secolului nostru într-o prezentare impecabilă, de înalt profesionalism, aşa cum sînt toate apariţiile în public ale Ilincăi Dumitrescu.

Prima şi ultima piesă din program fac parte din creaţia compozitorului Dmitri Şostacovici : *Preludiu şi Fugă op. 87 nr. 5 în re major* şi *Preludiu şi Fugă op. 87 nr. 15 în re bemol major*. Respectînd canoanele formelor clasice, aceste pagini au fost alese dintr-un mare opus ce cuprinde 24 de astfel de *Preludii şi Fugi* (1951). În egală măsură maestru al melodiei, armoniei şi contrapunctului, Dmitri Şostacovici concentrează în această creaţie — aşa cum a făcut-o şi J. S. Bach cîndva — o adevărată şcoală contemporană de compoziţie. *Preludiul în re major* sugerează o serenadă naivă iar *Fuga* ce-i urmează trimite cu gîndul la imagini luminoase, calde, copilăreşti. Coda însă, schimbă brusc atmosfera aducînd armonii şi accente dure. Această oscilaţie, această schimbare de culoare, de stare, se găseşte frecvent în creaţia muzicală sovietică (Procofiev, Kabalevski, Hrenicov...) *Preludiul şi Fuga în re bemol major* împletesc în paginile lor, de astă dată, **nuanţe mai mult** groteşti şi ironice, **totul într-o scriitură** armonică extrem de densă, ce presupune o tehnică de mare virtuozitate. Într-o foarte bună formă pianistică, Ilinca Dumitrescu a depăşit dificultăţile textului muzical, reuşind o realizare artistică întru totul remarcabilă.

Cel mai interesant moment al acestui recital a fost prima audiţie a *Sonatei pentru pian op. 1* (1947, rev. 1957) de Pascal Bentoiu. Departe de a fi „un păcat al tinereţilor" aşa cum Pascal Bentoiu şi-a numit acest „opus 1" în cuvîntul său de prezentare, *Sonata*, compusă la 19 ani, îl recomandă pe autorul ei ca pe un muzician cu o pregnantă personalitate, un talent modelat şi condus de o minte luminată (Mihail Jora), un creator deja original cu largi perspective de viitor. *Sonata* se remarcă prin soliditatea construcţiei, originalitatea tratării materialului muzical — armoniile şi scriitura pot fi apreciate şi astăzi drept „moderne" — şi prin dificultăţile tehnice, acestea presupunînd, nu odată, pasaje de octave, secvenţe de acorduri dense, glissandi şi chiar maniere noi de emisie sonoră cum ar fi „atac cu podul palmei" etc. O primă parte deosebit de expresivă, o a doua plină de umor, o a treia, mai lentă, cu sonorităţi de jazz, conduc către ultima mişcare, un *Presto ritmico* în care se aglomerează măsuri mixte, elemente burleşti, în ritmuri pregnante şi sonorităţi de joc popular românesc. Coda părţii finale readuce pe verticală, într-o abilă împletire de voci, toate temele de pînă acum ale lucrării. Deşi prezentată publicului după aproape 40 de ani de la crearea ei, această partitură face cinste creatorului, îmbogăţind repertoriul pianistic românesc cu un opus de excepţie.

Tema cu variaţiuni op. 16 (1962) şi *Patru inscripţii sonore* (1976) sînt două lucrări ce aparţin unor compozitori români din generaţii diferite, Leib Nachman şi Adrian Iorgulescu. În luna ianuarie a acestui an Leib Nachman a împlinit 80 de ani. Interpretîndu-i lucrarea în recitalul său, Ilinca Dumitrescu aduce compozitorului un binemeritat omagiu. *Tema* cu cele *zece variaţiuni* ale sale sînt rod al inspiraţiei unui sensibil melodist căruia cîntecele populare româneşti i-au sugerat o punere în pagină de certă nuanţă romantică. La polul opus, Adrian Iorgulescu, tînăr compozitor permanent preocupat de ultimele cuceriri ale tehnicilor contemporane de compoziţie, realizează în cele *Patru inscripţii sonore* un joc de stări ce oscilează, în extreme, între acorduri placate şi momente pointiliste. Nu numai compozitor ci şi poet, Adrian Iorgulescu a reuşit să infuzeze muzicii sale o mare doză de sensibilitate şi poezie. Interpretarea Ilincăi Dumitrescu accentuează tocmai aceste trăsături particulare ale partiturii.

Programul recitalului pe care îl comentăm s-a împlinit cu *Sonata a treia pentru pian* (1972) de Usko Meriläinen — unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai şcolii muzicale finlandeze contemporane — şi *Suita* compozitorului vietnamez Nguyen Huu Toan. Dacă Usko Meriläinen este preocupat de „metamorfoza caracterului muzical", studiind pe rînd dodecafonia şi toate „ismele" ce i-au urmat inclusiv manierele de compoziţie „neo", Nguyen Huu Toan îşi propune în lucrarea sa dedicată pionierilor vietnamezi o ingenioasă îmbinare de melodii simple, atrăgătoare, cu certă provenienţă populară, cu armonii plăcute şi ritmuri pregnante, mobilizatoare.

Ciclul „Decenii contemporane" iniţiat şi susţinut de pianista Ilinca Dumitrescu, ajuns la cel de al VII-lea program, continuă. Aşa cum remarca muzicologul Petre Codreanu în prezentarea sa, aceste recitaluri se dovedesc uneori adevărate „regale de muzică românească", scoţînd la lumină partituri peste care praful şi uitarea nu ar fi avut dreptul să se aşeze. Din ultimul program, *Sonata* compozitorului Pascal Bentoiu a fost cu adevărat un astfel de „regal" pentru care nu putem să-i mulţumim îndeajuns interpretei.

Cristina SÂRBU

O chitară: Martin Myslivecek

Cunoşteam din nume şi din cîteva (puţine) înregistrări pe chitaristul ceh Martin Myslivecek ; recitalul său de la Ateneul Român (10 februarie) ne-a îngăduit contactul cu un artist autentic şi de o indiscutabilă ţinută profesională. Programul său a fost divers — de la Weiss şi Seixas, trecînd prin Villa-Lobos, Morreno-Torroba, Lauro, Albeniz, ajungînd la Duarte, Eben, Rak şi Tucapsky — ultimii nume mai puţin cunoscute la noi (excepţie făcînd Petr Eben, dar nu ca autor de muzică de chitară). Program divers înseamnă problematică instrumentală diversă : Myslivecek are o tehnică sigură a ambelor mîini, are intuiţia stilului, un anume fel, liniştit şi interiorizat, de a cînta, care transmite încredere şi captează atenţia. Elogiindu-i arta, nu putem să nu repunem în discuţie atitudinea faţă de chitară : posibilităţile tehnico-expresive de care dispune, bogata sa literatură, din Renaştere pînă în contemporaneitate, atenţia şi simpatia în rîndurile tineretului impun studiul acestui instrument (ca în atîtea ţări din jurul nostru) pentru început în liceele de muzică şi, mai apoi (tot ca în întreaga lume), în conservatoare. În felul acesta, vom putea avea o primă generaţie de interpreţi crescuţi riguros, potrivit talentelor pe care le observăm în Cîntarea României, în Concursul de la Sinaia, în Şcolile populare de artă ; în felul acesta vom putea răspunde mai bine unor cerinţe şi nevoi ale vieţii noastre muzicale dinamice.

Petre CODREANU

Studioul tînărului compozitor

În acest cadru a avut loc luni 25 martie la sala Dalles un concert cameral care a cuprins în majoritate prime audiții. Chiar dacă *evenimentul* serii s-a lăsat așteptat, concertul a probat în mod evident înaltul nivel la care se situează tînăra noastră componistică.

În *Trio pentru coarde* Marina Vlad își propune realizarea unei muzici de amplă respirație. Lucrarea se înscrie, printr-o interesantă afinitate, pe o linie românească Paul Constantinescu adusă aproape la zi. Descoperim în această muzică și idei și frumuseți, chiar și unele... lungimi, care totuși nu-ți lasă senzația pierderii de vreme. Genul este pretențios iar abordarea sa presupune o măiestrie și, mai ales, un *stil* bine conturat : de unde și ambiția autorului.

Imbold înfrînt (titlu vag freudian) pentru pian, de Saviana Opriț escu-Diamandi, cu un debut pentatonic urmat de o secvență fugato și concluzionînd lent (puțin ciudat ?) atestă incontestabil experiența pianistică a compozitoarei. Lucrarea are o anume consistență, materialul muzical se dezvoltă coerent. Am dori prezența acestei compozitoare mai frecventă în viața de concert. Ca atare, i-am putea defini cu mai multă certitudine poate, locul în tînăra componistică românească. Pînă atunci, sperăm...

Proporții II de Petru Stoianov, chiar dacă în nedorit contrapunct cu o muzică disco din vecini (ce a ajuns celebra sală Dalles, sala capodoperelor interpretative Enescu !) rămîne și azi, ca și acum cîțiva ani — cînd a fost o primă audiție și un premiu internațional important — o lucrare marcantă în literatura noastră pentru clarinet, atît de dăruită, de altfel ! Căci este vorba despre un talent deosebit.

O *surpriză* a serii a fost desigur *Cvartetul de coarde* de Dorel Paș cu-Rădulescu, acest artist complex bine cunoscut prin activitatea sa de violonist, muzician de cameră, profesor, dirijor... O lucrare în care abundă invenția și ideile muzicale — rod al unei intuiții artistice sigure, al unui desăvîrșit bun gust — și în care transpare întreaga experiență de cvartet a autorului. Ca și dirijatul, componistica poate deveni pentru unii interpreți, excepțional dotați, o tentație majoră, o capcană a vocației : avem destule cazuri. Miza este de o viață și Arghezi are un vers tulburător : „Să vrei pîn'la mie, să poți pîn'la șase" (!). În cele din urmă fiecare își urmează destinul, depinde cine pe cine înșeală : aici nu sînt reguli. Iar în cazul unei alternative de acest gen talentul multilateral și aproape egal distribuit este cel mai catastrofal neajuns. Dorel Pașcu este un caz aproape tipic : violonist de primă mînă, profesor excelent, dirijor de mari perspective, compozitor cu premize certe. Ce sfat să-i dăm ? Ar trebui să se hotărască !...

Sonata pentru pian de Livia Teodorescu este o reușită incontestabilă. O muzică trepidantă, plină de neliniști și ticuri personale într-o ambianță prolixă de tip Scriabin-Messiaen (idei prime) din care răzbat (admirabil !) zone de reală frumusețe, cărora compozitoarea, cu o mînă sigură, le dă locul și proporția esențialmente cuvenită într-un discurs a cărui dramaturgie o stăpînește fără cusur.

O anume stranietate caracteristică muzicii Doinei Nemțeanu-Roțaru se degajă și din *Joc de oglinzi* pentru 4 flaute, prezentată în aceeași seară : un joc discret, insinuant, fascinant al nuanțelor, timbrelor, microtoniilor și al metamorfozelor sonore răsfirîndu-se în spațiu ca un „cîntec pentru fecioara Géraldine" (tot poetul o spune). Elementul timbral este însăși substanța acestei muzici care, ca și altele ale aceleiași autoare, deține marca unei inconfundabile sensibilități.

La polul aproape opus, lucrarea *Roluri cu swing* de Carmen Cârneci : o virtuoză modelare în etape pline de dinamism a muzicii date în dialoguri swing-non swing de care un trio *clasic* (pian, violoncel și clarinet) urma să se achite cu nonșalanță. Corolarul *teatral* pare să devină din ce în ce mai evident în creația acestei tinere compozitoare, alături de o întreagă problematică adiacentă. Chestiunea de fond este (și rămîne) cea a *originii* gestului plastic : este acesta (sau nu) o emanație a prea plinului muzicii ? Și cum (dacă da) ?

Ne-am socotit privilegiați beneficiind de posibilitatea audierii execuției celei din urmă lucrări a concertului : *Tropos* de Cristian Alexandru Petrescu, un autor rareori prezent în programele de concert. Lucrarea (un septet cu pian) se dezvoltă savant în volute largi dintr-un cîntec bizantin de o deosebită noblețe. Orchestrația este frumoasă și sobră iar meșteșugul componistic, indiscutabil.

Mă întreb însă, cînd vom vedea tineretul compozitoricesc în stare de a transcende preceptele și sintaxele școlii, în măsură de a-și clădi o viziune personală globală *alta*, a sa despre tot ce-i înconjoară în lume, în sine, în muzică ? Cu alte cuvinte, să facă acel pas, sigur, singur, total, decisiv înainte, pe proprie răspundere ?

Nu putem încheia fără a menționa interpreții acestei seri muzicale deosebite : Sergiu și Valentin Năstase, Marius Ungureanu, Victor Popescu, Remus Manoleanu, Virgil Frîncu, Elena Iani, Ionuț Ștefănescu, Daniela Udrescu, Aurelian Octav Popa, Ion Nedelciu, Leontin Boanță, Anca Vartolomei, Mihai Vîrtosu, Marian Măciucă, Florin Pătrășcoiu, Radu Naghi, Constantin Bordei, Virgil Petrea, Dan Dăncănet și Alexandru Polexici care din sinceră pasiune și înaltă conștiință artistică au dat viață unor lucrări dificile, deschizîndu-le drumul în conștiința prezentului. Dacă ar fi să căutăm *eroii* timpului nostru să nu ne ducem prea departe : îi vom găsi aci printre noi, în lumea acestor excepționali interpreți care probează admirabile resurse morale îndeplinindu-și și azi ca și ieri menirea artistică și culturală conform deziderateloi majore ale profesiunii pe care și-au ales-o și în care și-au investit viața și talentul. Cinste lor !

Nicolae BRÎNDUȘ

Studenții lui Anatol Vieru

Nedesmințind tradiția, clasa conf. univ. Anatol Vieru și-a prezentat obișnuitul concert public (atelier de compoziție) anual, prilejuindune ocazia de a-i cunoaște pe noii discipoli, tinerii studenți ai anului I compoziție de la Conservatorul bucureștean. Prefațată de o scurtă prezentare a Maestrului, concertul a debutat cu Cantata *Reflexe — N* (versuri Nichita Stănescu) a absolventei Dana Teodorescu, prezentă în manifestarea respectivă „în afara concursului", ca invitată. Partitura se dorește a fi o reflectare în conștiința tinerei muziciene a ideaticei creației regretatului poet. Iată de ce comentariile instrumentale sînt consistente, intervențiile vocii solo (excelentă Irina Săndulescu-Bălan) fiind sporadice și nu întotdeauna explicitate prin text (ci simple vocalize). Se desprinde astfel o stare muzical-poetică de certă calitate ce vine să demonstreze progresele componistice vizibile ale autoarei. Remarcabile prestațiile interpreților L. Boanță, S. Năstasă, M. Ungureanu și G. Pane.

Au urmat cîteva microportrete ale „bobocilor" din anul I. Fiecare, propunînd două-trei partituri, a conturat o imagine a ceea ce este, ar putea fi și ar putea deveni. Promisiuni frumoase ce reclamă confirmări ulterioare.

Anca Aleman și-a interpretat cu convingere *Tema cu variațiuni* pen-

tru pian. Partitura, concepută într-o aparentă eterogenitate de limbaj, lasă totuşi să se întrezărească o paradoxală unitate stilistico-estetică ce prefigurează o posibilă personalitate originală. *Toccata* (foarte bine redată de Olga Bolocan) este excelent scrisă pentru pian, „sună" bine dar pare mai puţin interesantă muzicalmente decît *Tema*. În schimb „*Monodii*"-le mi s-au părut remarcabile sub acest aspect ; aici se crează figuraţii melodice pregnante suprapuse într-un dialog liber. Rezultatul : o lume oarecum poantilistă, învederînd interferenţe neaşteptate cu zonele impresioniste. (Flautista S. Stănculescu şi celistul E. Fabris, alături de autoare la pian, buni).

Este evident pentru ascultător că Dimitrios Papahristos a făcut eforturi mari pentru a ajunge la stăpînirea unui limbaj muzical cu care să se poată exprima cursiv. Cele *Trei Miniaturi* (flaut L. Bilciurescu, corn C. Bejan, pian L. Ţecu — convingători) lasă să se întrevadă aceste lăudabile eforturi. *Variaţiunile pe o pentatonie din Epir* (piesă foarte bine construită de Lorena Ţecu) depăşeşte însă deseori stadiul de exerciţiu şi încearcă (izbutind uneori) să pătrundă într-o zonă modală spre care autorul pare că ar avea o aplicaţie deosebită.

Variaţiunile pe o temă proprie de Arleziana Sîrghie (cîntate cu multă înţelegere şi muzicalitate de asist. univ. Viorica Rădoi) ne propun o bază melodică şi armonică logică dedusă din armonicele naturale ale sunetului. Se sesizează de asemenea preocuparea deosebită pentru investigarea unor elemente ritmice aparte. *Duetul pentru vioară şi violoncel* (bine — A. Winkler şi O. Marinescu) este un dialog corect între cele două instrumente în timp ce corul dublu „*Peste vîrfuri*" (versuri M. Eminescu) demonstrează aceeaşi constanţă sonoră a acordului major cu septimă mică şi nonă mare (dedus din armonice).

Adrian Stroici ne-a propus mai întîi o interesantă, expresivă şi foarte mobilă monodie *(Melos)* care a beneficiat de un interpret de excepţie (naistul Cornel Pană — profesor). *Variaţiunile pentru pian* aduc o dinamică generală a construcţiei interesantă, evoluţia fiind sinuoasă, deseori imprevizibilă ; în plus apar frecvent elemente repetitive, obsedante ce crează o notă sonoră deosebită (principiu de compoziţie prezent de altfel în toate lucrările sale audiate în acest concert). *Concertul pentru cinci instrumente* (pe care l-au „biruit" în bune condiţii flautista D. Udrea, clarinetistul E. Oros, harpista M. Bîldea, percuţionista L. Minea şi G. Basarabescu — sintetizor) a părut puţin cam plat, trădînd uneori absenţa reliefului şi creind senzaţia unei nedorite linearităţi. Este posibil însă ca totul să fie datorat insuficientei experienţe a dirijorului (însuşi autorul). Cred că totuşi lipseşte o anumită (necesară) individualizare a instrumentelor care sînt prezentate, cu rare excepţii, într-o scriitură compactă, densă.

Concluziile le amînăm pentru viitoarele concerte ; acesta este doar startul tinerilor studenţi, pînă la finiş mai este încă destul.

Dan BUCIU

TÎRGU MUREŞ

Memorabilă gală a tinerilor solişti (ediţia a XXIII-a)

Poate niciodată ca la Tîrgu Mureş în primele trei zile ale lui martie 1985 reunirea concertantă a tinerilor solişti, care, patronată de Colegiul criticilor muzicali din Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică (ATM), are acum o tradiţie bine consolidată, nu a învederat o concepţie generală de program atît de bine definită şi în amănunt realizată. De aceea, deşi nu se obişnuieşte, voi începe prin a arăta noblеţea şi consistenţa efortului de gîndire, prospectare şi organizare al colegilor Edgar Elian şi Dumitru Avakian, generînd un eveniment muzical cu totul original şi care avea toate şansele să înscrie o dată specială în calendarul muzical al ţării, chiar în miez de îndelungată şi aspră iarnă. Anume, am avut ocazia să asistăm la o rar întîlnită, dacă nu cumva pentru întîia oară realizată la noi *Integrală a Concertelor pentru vioară şi orchestră* de Mozart (la care s-a adăugat *Simfonia concertantă cu vioară şi violă)* ; nu a fost însă numai atît. Cele trei seri ale *Galei* au prilejuit şi un substanţial omagiu adus lui Georg Friedrich Händel cu prilejul tricentenarului naşterii acestui titan al muzicii baroce, precum şi revelarea unei capodopere a literaturii concertante româneşti — *Concertul pentru orgă şi orchestră* de Liviu Glodeanu.

Este nimerit, credem, să începem cu aceasta, cu atît mai mult cu cît ea a ocazionat şi o performanţă interpretativă de prima mînă. În adevăr, sub conducerea lui Emil Simon, care, la precedenta *Gală* (a XXII-a, de la Cluj-Napoca, analizată în numărul precedent din revista noastră) prezentase *Concertul pentru vioară* al lui Glodeanu (solist Octavian Raţiu), am ascultat acum cel pentru orgă, ce poate fi socotit un adevărat testament creator al compozitorului fiind terminat cu puţin timp înainte de săvîrşirea sa din viaţă. A fost, desigur, un prilej, să admirăm soliditatea formaţiei muzicale, temeinicia şi autoritatea unui organist timişorean de primă mînă — Franz Metz —, să ne reconfirmăm afecţiunea şi intima înţelegere a stilului acestei muzici de către dirijor — prieten şi consecvent propagator al muzicii lui Glodeanu, dar în primul rînd să avem revelaţia contactului eficient cu publicul pe care-l poate obţine o lucrare românească, cînd este prezentată în asemenea condiţiuni. În adevăr, este important să semnalăm că, în vecinătatea splendorilor muzicale ale lui Mozart şi Händel, *Concertul de orgă* al lui Glodeanu (implicit şi interpreţii săi) au obţinut marele succes al *Galei*, cu aplauze îndelungi şi susţinute, de felul celor care răsplătesc, îndeobşte, redarea excepţională a unei creaţii de mult ştiute şi îndrăgite. Aceasta, deşi bine se ştie, limbajul muzical al lui Glodeanu este departe de a fi simplu sau concesiv, deşi sobrietatea, chiar ascetismul expresiei caracterizează în cel mai înalt grad muzica lui plină de tensiune interioară, de un dramatism concentrat, exprimat cu mijloace lapidare, concise, de extremă substanţialitate. Credem că tălmăcirea aceasta a unei creaţii concertante româneşti de neobişnuită valoare ar trebui reţinută pe disc, pentru larga ei propagare pe plan naţional şi internaţional.

Integrala mozartiană ne-a permis, bineînţeles, un tur de orizont asupra ansamblului *Concertelor pentru vioară*, creaţii de primă tinereţe ale maestrului de la Salzburg, evidenţiind acea cantabilitate instrumentală specifică stilului său, care îmbracă în splendidele mişcări lente chiar aspectul intonării unor arii de operă înfăţişate de solistul „nevorbitor" însă grăitor ca un glas omenesc ; pe de altă parte, ne-a arătat disponibilităţile remarcabile ale tinerei noastre generaţii de solişti, susceptibilă să-şi pună frageda măiestrie în serviciul unei cauze artistice dintre cele mai înalte.

Nu vom privi cronologic desfăşurarea celor trei seri ale *Galei* şi înlănţuirea sistematică a şirului *Concertelor de vioară*, ci vom începe prin profilarea succeselor celor mai depline. Se cuvine arătat, deci, că Amelia Mihalcea a cîntat *Concertul nr. 5* cu o admirabilă elasticitate ritmică, cu o modelare în acelaşi timp expresivă şi rafinată a frazelor, cu acel rar simţ al acuităţii clipei muzicale care distinge pe autenticii interpreţi mozartieni. Ceea ce putea părea ca prea „caligrafiat" la repetiţie, o anumită ostentaţie în desenul muzical şi în definirea contrastelor, a căpătat la concert adevăratele dimensiuni ale firescului, acea mireasmă de natură proaspătă care înconjură momentele mozartiene de excepţie. O altă surpriză de bună calitate a constituit-o sensibilitatea pură a studentului ieşean Constantin Gîlicel, care a abordat *Concer-*

tul nr. 3 în sol major cu o interioritate emoționantă, culminînd în mișcarea lentă a lucrării ; fără să stăpînească încă atributele extremei briliante solistice, Gîlicel ne-a arătat cît de importantă este pătrunderea componentelor stilului mozartian și primordialitatea luminării valențelor *muzicale* față de sclipirile ieftin-virtuoze de care mulți soliști nu știu să se dezbare nici în prezența unei capodopere de asemenea înălțime. Am apreciat deasemeni cum Rudolf Fátyol, pe care temperamentul solistic debordant l-ar predestina în principiu unei zone stilistice complet diferite, a știut să-și stăpînească impulsurile firii sale supra-comunicative, reușind să ne dea un Mozart nu numai credibil dar plin de farmec ingenuu *(Concertul nr. 1)*. În Simona Moise avem încă un talent de primă mînă al tinerei noastre generații violonistice. Cîntul ei are inflexiunile de tandrețe, de colorit sufletesc fraged și necontenit diversificat cu care identificăm în genere trăsăturile indefinisabilului „stil Mozart". Desigur, au fost unele supralicitări melodice, unele „umflături" în frază cu care unii esteți ai absolutului nu ar putea fi de acord, însă palpitarea discursului mozartian *(Concertul nr. 4 în re major)* a avut, la Simona Moise, o prospețime aproape neîntîlnită alminteri pe parcursul *Galei*. Un efort deosebit a făcut în vederea serilor de la Tîrgu Mureș violonista Dorina Mangra, apreciată de critici în multe alte ocazii, însușindu-și într-un timp relativ scurt *Concertul nr. 7*. A reieșit și de astădată seriozitatea formației ei instrumentale și o autoritate inconfundabilă a trăsăturii de arcuș ; totuși, o anumită precipitare și nervozitate au handicapat permanent, de-a lungul execuției, resursele solistei. Nu mai puțin, *Concertul nr. 7*, învățat acum poate prea repede, va constitui o achiziție de perspectivă pentru repertoriul în formare al Dorinei Mangra. Mai modestă, desigur, ca resurse, Mirela Capătă a făcut totuși față la un nivel superior celui scontat partiturii *Concertului nr. 2 ;* cît privește pe Gavril Ardelean, prezent în redarea *Concertului nr. 6* (text încă nestăpînit pe dinafară), calitățile certe ale violonistului nu au putut transpare dintr-o parcurgere cumva „de serviciu" a lucrării. La șirul *Concertelor de vioară*, s-a adăugat, după cum am arătat, *Simfonia concertantă*, în care alura virtuoză a violonisticii lui Ladislau Horváth nu a apărut încă armonizată cu tonul moale, oarecum nestrăbătător, al colegului său Eugen Popescu-Doreanu, la violă. E vorba însă de instrumentiști de nădejde, care vor putea pe viitor desăvîrși versiunea acestei foarte exigente creații mozartiene.

Omagiul adus lui Georg Friedrich Händel, în cadrul *Galei* de la Tîrgu Mureș a cuprins două *Concerte pentru orgă și orchestră*. În ce privește pe Ursula Philippi *(Concert în fa major)*, desigur că evoluția sa în recitalul bucureștean de la Ateneu este mai concludentă pentru resursele acestei valoroase soliste. Deasemenea, Tünde Molnár, *(Concertul în sol minor)*, aflată la prima apariție pe o estradă simfonică, trebuie să depășească unele stîngăcii încă aparente și faza „rodajului" cu un ansamblu acompaniator. Credem că și pe Judith Wunderlich *(Concertul în si bemol major)* am ascultat-o altădată într-o formă mai deplin corespunzătoare cu certul ei talent de harpistă, deși chiar în pofida unor impurități sau neîndeminări sensibilitatea ei muzicală a străbătut convingător.

Se pune, acum, întrebarea : ce a mai lipsit ca *Gala* de la Tîrgu Mureș să devină un autentic eveniment muzical ? Ca să evaluăm mai bine realitatea, trebuie să spunem că orchestra a muncit cu acea evidentă muzicalitate și cu autoritatea unuia din organismele de primă mînă ale vieții simfonice din țara noastră. Sala, orga de mare calitate, asemenea orchestră cu resurse remarcabile — toate constituie premizele unor seri artistice de mare frumusețe. Prezența unui dirijor de talia lui Emil Simon, apoi competența muzicală cuprinzătoare, la pupitru, a mai tînărului Dorel Pașcu-Rădulescu, au fost de bun augur. Desigur, dificultatea susținerii unor asemenea substanțiale și exigente programe impune crearea unui spațiu mai larg de repetiții. Se cuvine să mulțumim instrumeniștilor excelentei orchestre a Filarmonicii din Tîrgu Mureș pentru munca intensă depusă în acele zile, în care susținerea atîtor creații concertante, a atîtor individualități tinere în formare, era o problemă nu tocmai lesnicioasă. A lipsit însă o doză de entuziasm din partea organizatorilor locali pentru ca *Gala* să dobîndească răsunetul și afluența de public pe care, în fapt, le merita. Dacă afișele ar fi fost mai inspirat redactate (menționîndu-se măcar că era vorba, în principal, de *Integrala concertelor pentru vioară și orchestră de Mozart)*, dacă ar fi fost mai „fățoase" (așa cum ni s-a arătat, chiar în acele zile, că se poate), dacă bunăvoința și capacitatea organizatorică a organelor locale U.T.C., care sprijină în întreaga țară asemenea acțiuni, ar fi fost mai amplu solicitate, dacă s-ar fi înserat eventual o avancronică în ziarul local, desigur că *Gala* de la Tîrgu Mureș ar fi obținut succesul de public și ecoul larg pe care îl merita.

Să nu uit să menționez satisfacția de a cunoaște două prezențe muzicologice locale de certe resurse, a căror desfășurare o așteptăm cu viu interes : profesorul Bujor Dînșorean, ca și mai tînărul Pavel Pușcaș.

Carmen Mihalache — recital Chopin

Muzica lui Chopin este o dragoste trainică pentru Carmen Mihalache și ea poate fi regăsită, asemenea unui fecund leitmotiv, de-a lungul anilor acumulați în experiența artistică a tinerei pianiste. De astă dată, în recitalul dat în sala Studio a Ateneului la 16 martie, această afecțiune s-a concretizat în împlinirea unui adevărat *tur de forță* prin aceea că, în același program, au fost alăturate piese ce alcătuiesc în mare măsură chintezența creației romanticului polonez și a căror dificultate face chiar pe pianiștii specializați în domeniu să le abordeze rareori laolaltă : cele patru *Balade*, cele patru *Scherzouri*, la care s-a mai adăugat și impunătoarea *Sonată în si minor*. Este mult, chiar prea mult pentru un singur recital, însă trebuie să apreciem noblețea efortului considerabil al interpretei de a „se ține bine" în fața unor asemenea monumente ale literaturii instrumentale a veacului XIX. Cealaltă față a medaliei este că problematica foarte complexă suscitată de parcurgerea ciclurilor chopiniene nu a putut fi tratată cu luminarea revelatoare a tuturor detaliilor. Se cuvine însă dintru început să subliniem că au fost momente de realizare exemplară, în care ne-am dat seama că în Carmen Mihalache există potențial resursele pentru ca, în viitor, un asemenea program să poată fi abordat nu numai prin prisma ambiției personale de autodepășire ci cu punerea în prim plan a componentelor universului interior al acestei muzici. Ne referim, de pildă, la emoția autentică deșteptată de parcurgerea faimosului *Largo* al *Sonatei în si minor*, cu desfășurarea amplă, generoasă, a volutelor melodice, cu respirația gravă, meditativă a unui *tempo* găsit astfel încît nici să nu treneze, nici să nu „expedieze" frazele, cu rafinata și expresiva reliefare a contratemelor din bas și în genere cu acea cuprindere a dimensiunii temporale atît de esențială în această pagină de geniu.

Sonoritatea folosită de Carmen Mihalache, atacul ei pianistic în genere, au o vehemență extremă, însă în genere convingătoare. Este una din acele vorbiri pianistice care nu trebuie privite doar prin oglinda prea simplistei dualități : sunet frumos — sunet forțat — dat fiind că de cele mai multe ori aparenta asprime a tuseului are justificări psihologice bine susținute. De pildă, acordul acela abrupt, din discant, care precede, în *Scherzo-ul nr. 1. în si minor*, reluarea vălmășagului furtunos al primei idei a piesei, după meditarea îndelungă a episodului central : caracterul ce i-a fost imprimat de interpretă, icnetul acela „smuls" din clapele pia-

nului, era exact în nota cerută de contextul general și de construcția mare a lucrării.

Pe de altă parte, se cuvine să repetăm aci ceea ce am mai arătat, pare-se și în alte dăți. Carmen Mihalache ar trebui să-și acorde mai des răgazuri de „privire înăuntru", de felul aceluia menționat mai sus în legătură cu mișcarea lentă a *Sonatei în si minor*. Întotdeauna un artist complex, știind bine care este partea lui „tare" (și nimeni nu va putea contesta vreodată autenticitatea temperamentului vulcanic al pianistei și acea magnifică tensiune pe care o imprimă jocului ei instrumental) va tinde să lumineze, cu un efort de voință poate suplimentar, și laturile care îi sînt mai puțin familiare. Deci, impetuozitatea se cuvine dublată de visare liniștită, dinamismul motoric va trebui să lase loc mai des transparențelor diafane, capriciozității colorate a fanteziei (care ne-a cam lipsit, de pildă, în *Scherzo-ul nr. 4, în mi major)*; *duduitul* permanent ar fi bine să cunoască oazele mai dese de lirism molcom, strălfulgerat de razele sonorităților șoptite, sugerate, modelate în tihnă. În felul acesta — și conținutul *povestitor* al *Baladelor* va apare mai plin de interes (cît de folositoare poate fi aci referirea la episiadele poemelor lui Mickiewicz, evocate de Alfred Cortot în ediția lui), iar tumultul celor patru *Scherzo*-uri ne va lăsa o impresie generală mai nuanțată. Acestea fiind spuse, să aducem omagiul nostru voinței creatoare și admirabilei forțe sufletești ce constituie esența demersului interpretativ al pianistei.

Andrei Deleanu

Dacă aveai spirit de detectiv, puteai descoperi pe unul dintre afișele colective ale Filarmonicii „George Enescu", care însă nu s-a prea zărit pe avizierele obișnuite în zilele precedente manifestării, numele lui Andrei Deleanu, unul dintre cei mai completi pianiști ai tinerei generații, programat la 21 martie cu un recital de maxim interes din creația unor maeștri de primă mărime ai muzicii secolului nostru. Cu cîteva minute înainte de începerea concertului, pe coridoarele de la subsolul Ateneului pustietatea și întunecimea erau depline, astfel că numai o temeritate cu totul specială putea face pe iubitorul de muzică să se aventureze în asemenea cadru. Pînă la urmă, s-au strîns însă cîțiva îndărătnici, care aveau să fie răsplătiți printr-o după amiază pianistică de înaltă ținută, după cum era și de așteptat.

Andrei Deleanu este un instrumentist cu un joc oțelit și decis, cu un atac ferm al clapei, care nu permite „discuții", parcă făcut să redea spiritul muzicii contemporane. Actul interpretativ este călăuzit, la el, de criterii foarte sigure, autoritatea pianistică apare în genere impecabilă și dificultățile de orice fel nu-l sperie. S-ar putea, doar, ca această maximă luciditate să nu fie întotdeauna eficace — și alchimismele sonore ale lui Debussy, ceea ce reprezintă parfum, culoare volatilă, efluvii *atmosferice* în creația lui *Claude de France* să nu apară cît se poate de complet exploatate. Lucrul s-a vădit în redarea caietului II din *Images*, mai cu seamă în primele două piese ale tripticului *(Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut)* și ceva mai puțin în *Poissons d'or*, oricum cea mai strălucitoare și virtuoză. Ravel este un tip de muzician ceva mai cerebral și de aceea adecvarea interpretării a mers, în cazul acesta, *crescendo*, pe parcursul sonorităților acvatice din *Jeux d'eau* și marcînd un punct culminant în *Toccata* din *Le tombeau de Couperin*, care a avut transparență, sugestivitate ritmică și acea detașare sau individualizare a tonurilor care este aci de rigoare.

Fără îndoială însă că momentele decisive ale recitalului au urmat după aceea. *Sonata* de Béla Bartók și-a aflat o tălmăcire foarte aproape de cea ideală, cu întruchiparea acelui *pesante* care sintetizează parcă spiritul acestei muzici, cu ritmica mordantă, încăpățînată, cu puterea telurică imprimată desfășurării discursului sonor. Mișcările din *Petruşka* de Stravinski, anume gîndite de compozitor, în această versiune concertantă, pentru a fi redate de geniul pianistic al lui Artur Rubinstein, și-au găsit deasemenea în tînărul nostru interpret un mesager pe măsură. Nu numai că diabolicele dificultăți au fost înfruntate cu bravură și dexteritate — ba chiar cu o imperturbabilă dezinvoltură — dar au fost sugerate și elementele picturale ale tablourilor. Ritmica a avut putere de plasticizare și claviatura a fost invitată să găzduiască o adevărată orgie de culori, iar elementul dansant a fost creionat cu un penel alert și spiritual. Fără nici o îndoială, a fost un festin muzical copios cel la care am fost poftiți. Iar în măsura în care rîndurile de față vor cădea sub ochii unor amatori de artă pianistică evoluată, ei bine — să-i avertizăm că numele lui Andrei Deleanu este legat, de regulă, de satisfacții de dimensiuni neobișnuite pe acest tărîm.

Alfred HOFFMAN

Mezzosoprana Adriana Alexandru-Pop

Cîntăreții de operă dau cam rar recitaluri : e o sfială profesională inexplicabilă și faptul e în detrimentul lor și al vieții muzicale. Deloc în paranteză amintim de activitatea Artei Florescu, a lui Nicolae Secăreanu, Constantin Stroescu, Valentin Teodorian, Dan Iordăchescu și a atîtor altora, care au cultivat cu osîrdie și cu excelente rezultate liedul. Cu atît mai mult ne bucură cînd vedem tineri care își propun să biruie dificultățile de stil impuse de un recital, ca în cazul mezzosopranei Adriana Alexandru-Pop (Dalles, 18 februarie). O primă parte cu arii vechi, care cer frază generoasă, respirație sigură, autostăpînire, a cuprins piese de Cavalli, Pergolesi, Benedetto Marcello, Händel, Gasparini, iar în a doua, *Șapte cîntece spaniole* de De Falla au stat mărturie a unei școli temeinice și a unor calități vocale și muzicale care ne îndreptățesc s-o situăm pe interpretă în prima linie a generației sale încă tinere. Concursul prețios al pianistei Doina Micu nici nu trebuie subliniat, căci singură apariția sa în afiș se convertește în certificat de calitate.

Petre CODREANU

Studioul tînărului interpret — XI

Studenții Conservatorului „Gh. Dima"

Printre centrele muzicale cu o bogată și prestigioasă tradiție, municipiul Cluj-Napoca ocupă un loc de frunte, definindu-se nu numai prin intensitatea vieții sale artistice, ci și prin valoroasa sa școală componistică și interpretativă, printre ai cărei tineri reprezentanți se numără și studenții Conservatorului „Gheorghe Dima", prezenți pe scena Ateneului Român la 26 martie, în cadrul celei de a XI-a ediții a Studioului Tînărului Muzician. Într-un veritabil „concert maraton", manifestarea organizată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Filarmonica „George Enescu" din București a prilejuit evoluția interpretativă a unor tineri instrumentiști și cîntăreți, ca și cea a corului *„Antifonia"*, dirijat de Constantin Ripă.

Dintre aparițiile solistice, au atras atenția în mod deosebit : flautista Margareta Soos, anul II, pianistul Ladislau Kalman, anul III, violonistul Istvan Kosztandi, anul

III, la care trebuie adăugat Cvintetul de suflători al Conservatorului clujean.

Alături de lector *Suzana Pentek* — pianista acompaniatoare a întregii seri, care, prin relieful stilistic adecvat fiecărei partituri, prin discreția și rafinamentul discursului pianistic a realizat punerea în valoare a partenerului vocal sau instrumental —, *Margarea Soos* a interpretat cu o nuanțată paletă coloristică *Sonatina* de Henri Dutilleux, îmbinînd agilitatea momentelor de bravură cu expresivitatea cantilenelor, într-o frazare frumos arcuită.

În partea I a *Sonatei pentru pian op. 11, în fa diez minor* de Robert Schumann, Ladislau Kalman a demonstrat o pianistică robustă, o vigoare și o trăire a gestului interpretativ, caracterizat deopotrivă prin forța dramatică și cantabilitatea lirică.

Abordînd *Fuga* din *Sonata pentru vioară solo* de Béla Bartók, *István Kosztandi* a realizat un dublu act de curaj, căci dificultatea opusului o constituie nu numai problematica tehnică, ci și susținerea tensională, profunda implicare a instrumentistului în conducerea, în construirea desfășurării sonore, dimensionată polifonic. Prin amploarea și modelarea timbrală a sunetului, prin nerv și pregnanță, solistul s-a apropiat de stilul bartokian, urmînd ca în timp, acumularea experienței artistice să sporească unitatea arhitectonică, să confere mai multă hotărîre și precizie întregului.

Făcînd să răsune *Presto* și *Marcia francese* din *Cvintetul de suflători* de Jean Français, Dorin Predescu, Levente Soos, Lenuța Tămășanu, Carol Orban și Dănuț Docolin au detașat caracterul, sfera expresivă distinctă a fiecărui moment, sincronizarea și dozajul intensității fiind punctate de intervențiile succesive ale vocilor ansamblului.

În prima parte a serii au mai evoluat : pianista Fausta Ungureanu — interpretînd cu forță și dezinvoltură *Piesa de concert op. 25 nr. 3* de Silvestri, duo-ul Leontina Marcu (vioară) — Adina Ghita (pian) prezentînd cu o corectitudine școlărească prima mișcare a *Sonatei în do minor, op. 30, nr. 2* de Beethoven, Mirela Cișman — o soprană lirică dotată cu o voce penetrantă, mezzosoprana Carmen Popescu — a cărei ușurință vocală nu a estompat insuficienta trăire emoțională, și tenorul Ioan Pojar, a cărui personalitate nu s-a conturat cu claritate, datorită rigidității expresive (am remarcat însă acutele frumoase).

Programul susținut de formația „Antifonia", dirijată de Constantin Rîpă a oferit (cu excepția piesei semnate de Gheorghe Dima) o foarte interesantă incursiune în universul creației corale românești contemporane, evidențiind diversitatea și complexitatea acesteia. Cantabilitatea definitorie pentru opusul lui Radu Bacalu : *Mamă țară*, jocul polifonic al vocilor din *Voinicul și fiara codrului* de Vinicius Grefiens, desfășurarea armonică monumentală ilustrată de Liviu Comes în *Vară cît veacul*, căldura romantismului ce se degajă din *Ce te legeni* de Gheorghe Dima, sau culoarea folclorică specifică creionată de Vasile Herman în *Adă apă la cunună*, reprezintă trăsături care au pus în lumină mobilitatea valențelor expresive ale ansamblului. Sonoritatea plină, echilibrată (în care tenorii fac uneori discrepanță), bogăția de timbruri și nuanțe, capacitatea de a grada treptat mesajul, trecînd de la lirismul poetic la dramatismul unor încleștări tensionate au atras atenția cu deosebire în tălmăcirea partiturilor ample, narative, de mare densitate : *Balada venețiană* de Doru Popovici (solistă Carmen Alieșeanu) și *Rugul păinii* de *Irina Odăgescu-Țuțuianu* (recitatori : Ion Budoiu și studenta Sara Bernadette — prezentatoarea întregului spectacol).

Privit în totalitatea sa, concertul susținut de tinerii interpreți clujeni, care își desăvîrșesc pregătirea muzicală sub îndrumarea dascălilor lor de la Conservatorul „Gheorghe Dima" s-a concretizat într-o manifestare artistică de înalt nivel calitativ, reconfirmînd valoarea școlii muzicale clujene, a celei românești în general ; am dori ca numele înscrise pe afișul manifestării din 26 martie, aplaudate sub cupola Ateneului Român, să devină certitudini ale vieții muzicale de mîine.

Anca Ioana ANDRIESCU

Mălina Dandara

Am fost, cred, printre primii care au semnalat talentul Mălinei Dandara ; iată, ea are, deja, la o vîrstă foarte fragedă, o „istorie" consemnată a evoluției artistice interioare. Impulsionat de acest talent deosebit, condus, lucru rar, în primul rînd de o presimțire acută a sistematizării, i-am dedicat o lucrare, dificilă, pe care tînăra violonistă a „rezolvat-o" cu iscusință.

Din motivele indicate — la care aș adăuga cunoașterea unor procedee din laboratorul de făurire a datelor meseriei (unde este îndrumată de profesori de primă linie) — îmi permit să semnalez orice cîștig autentic ori neîmplinire momentană în lungul parcurs al autodefinirii pe care îl are (încă !) de străbătut talentul Mălinei Dandara.

Sub conul de umbră al unei evoluții neconcludente (în liniile generale ale ei) s-a situat ultimul recital, din 4 martie, al violonistei (spun astfel, deși știu că vorbesc de un copil în clasa a IX-a a Liceului „G. Enescu"), de la sala Dalles. Au concurat, la aceasta, cîțiva factori exteriori coordonatelor stricte ale înzestrării naturale și perseverenței în lucru ; în primul rînd, dacă umila mea părere poate constitui oglinda unui criteriu obiectiv, un instrumentist nu-și alege — pentru un recital — numai lucrări „grele", de maximă dificultate tehnică și (mai ales) ideatică. Or, un recital cuprinzînd *Sonata a II-a, în sol major* de Grieg, *Sonata „Primăverii"* de Beethoven (de ce nu *„Kreutzer"* ?), *Sonata în sol major* de Brahms și o lucrare în primă audiție de Adrian Rațiu *(Sonata pentru vioară solo)* poate trezi, legitim, aprehensiuni numai la citirea afișului... Apoi, pianista care a colaborat cu Mălina Dandara (statornică tovarășă în toate manifestările de pînă acum), Raluca Gander, a avut o seară nefericită, nepermițîndu-i să realizeze un dialog cu valențe artistice. Sigur, pe Raluca Gander o știm cu toții, din foarte multe prestații anterioare, ca pe o muziciană de fină inteligență și subtilă capacitate de sesizare a adevărurilor esențiale ale partiturilor. Studiile de compoziție, neobișnuita dezinvoltură cu care străbate spațiile stilistice cele mai diverse, o cultură generală profundă contribuie toate la conturarea unei personalități artistice remarcabile. De data aceasta, prestația Ralucăi Gander a fost ezitantă și, firesc, oscilațiile ei s-au transmis violonistei.

În ultimul rînd, o anumită pripeală în abordarea — înainte de vreme — a unui recital care avea nevoie de încă puțin timp pentru a fi pe deplin „copt" a mărit „șansele" unei seri nu foarte reușite.

Aș vrea să fiu bine înțeles : dacă am început (și am insistat) cu neîmplinirile, aceasta se datorează faptului că presupun, pe de o parte, să am exigențe înalte de la un talent viguros, iar pe de altă parte, nivelul la care formulez rezervele implică, în underground-ul său, certe achiziții în planul formulărilor artistice.

Încep cu piesa românească ; Adrian Rațiu scrie, în *Sonata pentru vioară solo*, o muzică ce amestecă savant, într-o alchimie definită riguros cu propriile-i strategii, paradigme și sintagme ale literaturii violonistice din secolul XX. Mălina Dandara și-a expus buna cunoaștere a datelor scriiturii moderne pentru coarde, într-un discurs coerent, ce are nevoie doar de cîteva retușuri pentru a constitui (încă) o victorie personală a artistei.

Extraordinara *Sonată în Sol* de Brahms — aflată la sfîrșitul programului — s-a încărcat, în multe momente, de tensiunea vibrantă a marilor rostiri ale istoriei muzicii ; aici, conlucrarea Mălina Dandara — Raluca Gander a recăpătat strălucirea valoroaselor dialoguri anterioare.

Sonata de Edward Grieg (la începutul recitalului) a avut ezitări de tempo, de sincronizări, de atac, dar valoarea unor idei sonore cu ecou post-romantic, ori finețea unor micro-construcții ne-au pus în contact cu o calitate artistică autentică.

Punctul cel mai discutabil al serii a fost sonata de Beethoven ; n-aș vrea să fac un bilanț al neîmplinirilor. Sînt convins că cele două muziciene vor relua, în condiții îmbunătățite, celebrul opus

Nu pot să închei fără a reveni la o idee la care țin mult : nu poate exista un artist — și unul aflat la începutul drumului este cu atît mai mult pîndit de un eventual pericol — cu manifestări concertistice care să fie, toate, reușite depline. Dar estimarea, cu aproximație cît mai fină, a potențialului cu care vrei să pătrunzi în dificultățile unui recital nou face parte — și se dezvoltă obligatoriu — pe măsură ce interpretul se găsește tot mai mult pe el însuși. De maximă importanță este să ai răbdarea ca devenirea aceasta să nu fie urmărită ca o performanță sportivă, ci ca un eveniment spiritual.

Fred POPOVICI

Violonistul Alexandru Tomescu și pianista Olguța Lupu

Am urmărit, cu un viu interes, recitalul programat în sala Studio a Ateneului Român vineri 15 martie 1985, recital susținut de foarte tînărul violonist Alexandru Tomescu (în vîrstă de 8 ani) și de pianista Olguța Lupu (în vîrstă de 15 ani), ambii elevi ai Liceului de artă „George Enescu" din București. Voi nota cîteva gînduri în legătură cu aceste două evoluții interpretative.

Este evident talentul copilului Alexandru Tomescu, sînt remarcabile performanțele artistice la care a ajuns, la o vîrstă atît de fragedă, sub îndrumarea competentă și plină de pasiune a profesoarei Mihaela Tomescu. Urmărindu-i apariția pe scenă, impresionează, în primul moment, poziția sa foarte corectă pe instrument, cu consecințe imediate în emisia sunetului care primește consistență, forță și chiar culoare ; ne impresionează și ușurința cu care Alexandru Tomescu rezolvă multe pasaje de dificultate tehnică, aparent fără un efort special. Spun aparent pentru că efortul în sine există. Este de dorit ca profesorul să nu ignore etapele firești prin care trebuie să treacă orice copil în procesul pregătirii muzicale, chiar dacă, așa cum este cazul acestui copil, avem de-a face cu o natură violonistică aparte. În programul recitalului susținut de Alexandru Tomescu, recital ce a depășit durata de 40 de minute, au figurat pagini de Arcangelo Corelli *(Sonata op. 5 nr. 8 în mi minor)*, Zdenek Fibich *(Sonata op. 27)*, Hilda Jerea *(Trei dansuri românești)*, Karl Maria von Weber *(Sonata nr. 2 în sol major)*, Henrik Wieniawski *(Obertas, op. 19, nr. 1)*, lucrări ce ne-au permis să apreciem calitățile interpretului, performanțele la care acesta a ajuns. Nu putem trece, însă, cu vederea peste senzația de oboseală fizică manifestată de copil în partea a doua a recitalului său, situație ce a diminuat preocuparea pentru reliefarea laturii artistice a lucrărilor interpretate.

Din cu totul alt unghi putem analiza evoluția artistică a pianistei Olguța Lupu. La cei 15 ani, tînăra interpretă demonstrează maturitate în cînt, o profunzime a expresiei muzicale, rod al unor acumulări sistematice de mai bine de 10 ani. Interpreta a pătruns cu sobrietate și bun gust spiritul muzicii lui Domenico Scarlatti *(Sonata nr. 22)*, a redat cu nerv, dramatism, rafinament universul muzicii schubertiene, a conferit fiecărui moment al partiturii lui Robert Schumann *(Scene din pădure)* plasticitatea necesară, s-a identificat cu sensurile expresive ale muzicii lui Constantin Silvestri.

Gîndirea adîncă asupra partiturii, preocuparea pentru emiterea egală a sunetului, pentru culoarea acestuia, pentru fraza muzicală, pentru relevarea sensurilor ei expresive, în concordanță cu cerințele fiecărei partituri, justifică aprecierile pozitive și sporesc încrederea noastră în posibilitățile tinerei pianiste, îndrumată, în prezent, de cunoscuta și apreciata profesoară Ludmila Popișteanu.

Rodica SAVA

IAȘI

În ciuda faptului că și în prima decadă a lui martie termometrul coborîse la Iași la minus 10 grade, o sală arhiplină (200 de oameni stăteau în picioare, iar peste 100 de tineri din întreprinderi și școli audiau concertul pe holurile sălii) l-a întîmpinat pe Emanuel Elenescu în concertul extraordinar din 8 martie prin care Filarmonica „Moldova" sărbătorea pe unul dintre șefii de orchestră adînc legați de Iași.

Paul Klee definește artistul ca fiind un copac ce se înalță în locul ce i-a fost hărăzit. Emanuel Elenescu este un arbore care s-a înălțat pe pămîntul Iașilor. Străvechea cetate moldovenească i-a fost hărăzită din tinerețe, muzicienii profesioniști și melomanii de aci l-au înconjurat cu drag de-a lungul celor peste 50 de ani de carieră dirijorală.

Fiu al pămînturilor de pe Siret unde s-a crezut de veacuri în puterea muzicii, elev al Liceului Național din Iași, elev al lui Nosek, Zirra, Sofia Teodoreanu, Ciolan, la Conservatorul din Iași, fagotist, apoi dirijor al orchestrei ieșene, mulți ani profesor la Conservatorul din Iași, Emanuel Elenescu este un muzician puternic marcat de istoria și specificitățile artistice ale cetății. Cele aproape 5000 de minute înregistrate sub semnătura lui Elenescu în fonoteca Radioului (din care aproape jumătate sînt dedicate muzicii românești de la Caudella la cei mai tineri reprezentanți ai componisticii naționale), miile de concerte dirijate în țară și peste hotare, atestă în Emanuel Elenescu un dirijor de linie, un muzician ce continuă paginile de muzică scrise în istoria gîndirii românești de zeci de reprezentanți ai artei sunetelor legați de tradiția Iașului, de la Burada la Enescu și de la Antonin Ciolan la Sergiu Celibidache.

Un program echilibrat, unind *Simfonia concertantă pentru vioară și violă* de Mozart (soliști doi tineri de calibru, de forță expresivă din colectivul instrumental ieșean — Doina Pintilie, Cristian Pintilie), *Burlesca pentru pian și orchestră* de Emanuel Elenescu și *Concertul în sol major* de Ravel — (solist Remus Manoleanu, un tînăr în plină ascensiune pe estradele noastre de concert) și uvertura la *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner i-a permis lui Elenescu să pună în lumină în acest concert toate valorile sale, de la rigoarea frazărilor la perfecțiunea cu care urmărește un acompaniament, iar orchestrei ieșene să-și valorifice din plin trăsături dobîndite în ultimii ani într-un lung și plin de succese proces de omogenizare și cizelare.

Am mai ascultat în zilele petrecute la Iași pe Alexandru Moroșanu într-un recital de sonate preclasice — Vivaldi, Benedetto Marcello, Geminiani demonstrînd în continuu nivel tehnic, stil, putere de seducție.. Alexandru Moroșanu este în plină dezvoltare, talentul său e puternic și premiul dobîndit la Concursul „Viotti" în Italia i-a dat încredere și aripi. De altfel, la sfîrșitul anului trecut a dat, alături de soția sa, pianista Tatiana Moroșanu, un concert de sonate — (Beethoven, Prokofiev, Enescu) — în sala Cortot din Paris, recital în care a demonstrat, cum afirma Jean Micault, președintele concursului „Viotti" „bogăția și varietatea marelui său talent".

Talente excepționale la Iași. Am avut bucuria să mai urmăresc cîțiva tineri la Liceul de Artă, la Conservator. Aș menționa doi dintre ei — elevii Raluca Știrbăț (la 10 ani este în clasa a IV-a, a cîntat *Rondo capriccioso* de Mendelssohn-Bartholdy cu o stăpînire a claviaturii ce-ți taia respirația) și pe Oana Zaiță, din clasa a XI-a, violonistă temeinic formată, cu ton superb, cu tehnică perfect stăpînită, cu o ardere profundă în frază.

Am certitudinea că în curînd îi vom asculta în sălile de concert în Galele organizate de Colegiul criticilor muzicali, în toată seria de manifestări menite să pună în lumină explozia tinerelor talente despre care vorbim mereu.

Iosif SAVA

BACĂU

Prima audiție a unei creații românești contemporane — *Florilegiu* op. 17 de Liviu Dănceanu —, prezența pe podiumul de concert a violonistului Daniel Podlovschi și un debut dirijoral — Doru Jijianu au stîrnit interesul publicului pentru simfonicul Filarmonicii băcăuane din 29 martie.

Cu cel de-al 17-lea opus, compozitorul Liviu Dănceanu se dezvăluie, o dată în plus, ca natură introvertită, atrasă irezistibil spre meditație, aspirînd la accesul în lumea esențelor. De unde caracterul elevat al muzicii sale, nu fără încleștări și nuanțe de senzualitate. Convertirea substanței sonore în idee — „de la starea de vis la realitate, de la imponderabil la teluric" după cum se exprima Liviu Dănceanu într-o discuție purtată în timpul elaborării acestui opus — este sesizabilă de la o primă audiere, chiar dacă, din păcate interpretarea a fost neconcludentă (din motive asupra cărora vom mai reveni). *Florilegiu* însumează 8 lucrări numerotate de la 1 la 8 în funcție de numărul vocilor reale, existente în partitură. Faptul că timbrul este singurul parametru sonor nedeterminat în cadrul matricelor ce generează fiecare din aceste componente face posibilă existența unui mare număr de variante, de combinații instrumentale ale aceleiași matrice în funcție de instrumentele alese (care trebuie să fie acordabile). Formula din acea seară era orchestra de coarde. Arhitectura *Florilegiului* are la bază 8 motive ritmico-melodice extrase din 8 lucrări anterioare prelucrate pe parcursul a două secțiuni. Partea I este un „continuum sonor" cu aspect amorf (polifonie imitativă cu elemente repetitive) — corespunzînd ca subtext ideatic stării de „vis". Partea a II-a preia aceste elemente, personalizîndu-le, potențîndu-le în plan orizontal, ajungînd-se la un tensionat unison final — ancorarea în realitate.

Daniel Podlovschi este un virtuoz și interpretarea *Concertului pentru vioară și orchestră* de Brahms a confirmat-o pe deplin. Nu întotdeauna a reușit însă să-și stăpînească unele „ieșiri" romantice ceea ce a dus — mai ales în ultima parte prin accelerarea excesivă a tempo-ului la neintegrarea (parțială, desigur) în ansamblu (și-a spus aici cuvîntul și lipsa de experiență a tînărului dirijor).

Doru Jijianu este violist al Filarmonicii din Bacău. Gestul lui Ovidiu Bălan de a-i încredința conducerea acestui serios ansamblu mi se pare deopotrivă lăudabil și justificat. Justificat nu atît la nivelul concertului privit în totalitate — cea mai realizată a fost Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaicovski — ci de calitățile potențiale pe care incontestabil le are tînărul muzician, de faptul că *știe* și că semnul egal între intenție și realizare este numai o problemă de timp, de rutină. Pe de altă parte Filarmonica din Bacău dă 11 concerte pe săptămînă dintre care 9 educative *(cu săli pline)* și deci timpul afectat repetițiilor este extrem de redus.

Michaela ROȘU

RECENZII

Octavian Lazăr Cosma, „Hronicul muzicii românești" vol. VI

Continuînd monumentala întreprindere pornită cu ani în urmă, de elaborare a unei istorii a muzicii românești, O. L. Cosma a ajuns la al VI-lea volum tipărit. Pus în fața unei imensități de fapte și date, autorul, păstrînd schema metodologică pe care și-a fixat-o încă de la început — viața muzicală, gîndire despre muzică, creație — a fost nevoit să-și împartă materia privitoare la anii 1898—1920 în trei volume. Volumul VI este dedicat analizei scrierilor despre muzică(poate că n-aș fi ales ca numitor comun titlul „Activitatea muzicologică" deoarece mare parte din scrierile despre muzică analizate nu se subsumează muzicologiei, ci sînt doar reflexe ale muzicii în literatură, estetică etc.).

Dacă fiecare volum din *Hronicul muzicii românești* a avut o cotă substanțială de inedit — care a variat bineînțeles în funcție de epoca și problematica abordate — volumul VI aduce poate cea mai amplă contribuție de informație (poate doar volumul II să-l mai egaleze). Epocile de tranziție sînt întotdeauna, în toate domeniile cercetării de istorie, cele mai puțin studiate, căci prin caracterul lor incert, prin configurația lor discontinuă, prin întregul complex de contradicții, de curente opuse, de contururi neprecizate, de reminiscențe din trecut și prefigurări ale viitorului — se lasă mai greu surprinse. Poate de aceea tocmai epocile de tranziție — sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX precum și începutul secolului XX ca punte între romantism și afirmarea deplină a epocii moderne în muzica noastră — i-au oferit autorului șansa de a aduce la lumină un adevărat tezaur de date și interpretări. Considerată din acest unghi, contribuția lui Octavian Lazăr Cosma este cu atît mai meritorie.

Spirit meticulos, sistematic, el știe să pună ordine într-un haos de fapte și probleme, descoperind continuități ascunse, instituind categorii, trasînd linii ce clarifică. Uneori excesul de ordine și de sistem poate fărămița într-o oarecare măsură fluxul faptelor sau îl poate sărăci de implicații, dar cîștigul este totdeauna mai mare decît dezavantajele. În volumul VI, în tot cazul, cîștigul este predominant.

Volumul se împarte în cîteva secțiuni principale : publicistica muzicală, sugestii muzicale în poezia epocii, folcloristica, istoriografia și lexicografia.

Prima parte, cea mai importantă sub raportul însemnătății fenomenului în epocă, este o extrem de bogată și argumentată pledoarie pentru existența unei gîndiri muzicale constituite, mature, ilustrate de personalități marcante, încă de la începutul secolului. O. L. Cosma a parcurs toate revistele muzicale ale timpului precum și notațiile cu caracter muzical ale unor oameni de seamă ca N. Iorga, I. L. Caragiale, L. Rebreanu, Camil Petrescu, A. D. Xenopol etc., relevînd tot ce poate avea o semnificație pentru muzică. Investiția de muncă este enormă dar rezultatele sînt proporționale. Se conturează limpede locul muzicii în preocupările epocii, interesul pe care intelectualii de primă mărime i-l purtau ; totodată se conturează evoluția rapidă a spiritului critic și implicit a criticii muzicale, de la consemnarea gazetărească la critica de direcție, într-o perioadă din care pînă acum se cunoșteau doar 2—3 nume (și

acestea superficial). Inaugurînd o galerie de portrete de critici muzicali, autorul relevă o viață muzicală dinamică, animată de schimburi de opinii, de confruntări de idei, fără de care înțelegerea epocii și a desfășurării ei pe multiple planuri este imposibilă. Dar așa cum atrage atenția O. L. Cosma în scurta introducere la capitolul respectiv, cercetarea aprofundată a problemei rămîne un deziderat ce nu poate fi împlinit de un singur om. Căci pe lîngă revistele muzicale ar trebui cercetată și presa cotidiană și alte periodice care, aproape toate, atribuiau pe atunci muzicii un loc consistent. Pe cînd deci publicarea bibliografiei revistelor muzicale realizată de Viorel Cosma cu ani în urmă, pe cînd o bibliografie a materialului muzical din restul presei ? Fără acestea o istorie a gîndirii muzicale românești de la sfîrșitul veacului trecut și pînă azi rămîne incompletă (să ne amintim că în cotidiene se găsește răspîndită aproape toată opera critică a unor personalități ca C. Brăiloiu, Stan Golestan, D. Cuclin etc.) și că în lipsa unui inventar al conținutului publicațiilor, cercetările parțiale riscă să fie deficitare, pentru a nu mai vorbi de consumul sporit de timp.

În a doua secțiune — muzica în poezia epocii — O. L. Cosma analizează (pentru prima oară în muzicologia noastră) interferențele dintre poezie și muzică. Așa cum singur spune, pentru o istorie convențională a muzicii un asemenea capitol este complementar. Dar cît de atrăgător și interesant este sub raportul confluențelor dintre arte, al analizei estetice ! Foarte bogată, forînd în adîncime pînă la poeți minori, cercetarea lui O. L. Cosma este o premisă prețioasă în primul rînd pentru că tinde spre lărgirea opticii muzicologiei noastre, adeseori prea închistată în propriile-i granițe. Deosebit de nuanțate mi s-au părut analizele la Alex. Macedonski, Ștefan Petică, Bacovia și alți simboliști. Uneori însă, analiza forțează puțin nota, căci cuvîntul cu semnificație muzicală nu desemnează întotdeauna o idee muzicală ci poate fi menit să reverbereze într-un plan metaforic mai îndepărtat (lucru de care autorul este perfect conștient, dar pe care îl mai pierde din vedere cîteodată) ; deasemeni termeni comuni ca „armonii divine", „cînt", „fantezie", „nocturnă" etc. nu cred că indică neapărat o filiație muzicală, probabil au viețuit paralel și în poezie cu un înțeles mai general.

Ultimele două părți ale cărții constituie o foarte utilă, și în parte nouă, trecere în revistă a muzicologiei propriu-zise, adică a domeniilor cercetării : folcloristica, istoriografia și lexicografia. Fără îndoială, ponderea cea mai mare de inedit o au capitolele dedicate folcloristicii, unde O. L. Cosma relevă nu numai colecții și culegători — îndeobște cunoscuți — dar analizează conținutul publicațiilor respective. Această cercetare este un aport la elucidarea unei probleme de mare interes : circulația melodiilor. Continuînd începutul inițiat de Gh. Ciobanu în primele volume din *Izvoarele muzicii românești*, O. L. Cosma oferă celor dornici să se aplece asupra acestei teme un punct de pornire foarte util. Totodată, acest capitol sugerează un gen de investigație care încă nu s-a întreprins la noi (sau în tot cazul foarte puțin, doar fugitiv, pe manuscrise) și anume studierea colegatelor de epocă, expresie a gustului și repertoriului curent al unei etape. Dealtfel, unul din meritele principale ale lucrării lui O. L. Cosma este tocmai acesta : faptul că fiecare paragraf conține sugestii, idei, orientări ce pretează la extinderea cercetării (dacă ne-am gîndi doar la cele care propun cunoașterea unui critic nestudiat încă pînă azi — și mai toți cei citați intră în această categorie).

Și pentru că orice recenzent se simte dator să facă și observații critice, aș spune că termenul folosit chiar într-un titlu : poeți „nesimboliști" nu mi se pare prea fericit și nu cred că a fost acreditat ca atare de istoria literaturii, negarea nefiind în ea însăși o caracterizare cu virtuți definitorii. Altceva : la pag. 243 se spune că Fr Schipek ar fi compus cîntecul *„Retour victorieux"* pe versuri de I. L. Caragiale. Compoziția scrisă cu ocazia Războiului de Independență aparține de fapt lui H. Bianchi și, ce e mai important, versurile nu aparțin marelui scriitor (așa cum s-a acreditat de unii cercetători) ci — așa cum arată partitura — sînt semnate E. Caragiali adică Elena Caragiali, actriță și publicistă, soția lui Costache, actorul, deci mătușa dramaturgului. Este și păcat să-i atribuim lui I. L. Caragiale asemenea producție lipsită de orice urmă de har literar. Ar mai fi trebuit ca cei care răspund de corecturi să aibe o privire mai atentă asupra numelor proprii sau a cuvintelor mai puțin uzuale, în care s-au strecurat numeroase greșeli.

În concluzie, volumul VI din *Hronicul muzicii românești* este o contribuție foarte bogată în substanță și inedit la descifrarea unei perioade mai puțin clarificate din istoria muzicii noastre, la a cărei cunoaștere pune o piatră de temelie. Așteptăm cu interes sporit volumul dedicat creației aceleiași epoci, care va constitui cu siguranță, ca și apariția volumului VI, un adevărat eveniment editorial.

Elena ZOTTOVICEANU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Dialog cu prof. univ. dr. Marin Constantin

La sfîrșitul anului trecut, interlocutorul nostru, creatorul și conducătorul corului de cameră „Madrigal", s-a înapoiat împreună cu formația sa dintr-un nou turneu triumfal de concerte. Cel mai lung și mai greu turneu întreprins vreodată de către un ansamblu coral românesc : 65 de concerte, în 29 dintre Statele Unite ale Americii (unde „Madrigalul" a poposit acum pentru a patra oară) și în trei orașe din Canada, cu un program în trei părți, cuprinzînd muzică românească și universală din toate epocile

— *Mesager de frunte al culturii noastre, străbateți lumea în lung și-n lat, conducînd „Madrigalul" din victorie în victorie, cucerind prețuirea muzicienilor și melomanilor de pretutindeni. Europa, Asia, America de Nord... Și nu lipsește de pe harta turneelor dv. nici America de Sud.*

— Acolo am fost însă singur, nu cu „Madrigalul".

— *Știu, ați fost invitat ca profesor, la Conservatorul Ibagué, din Tolima. Chiar de la această prezență a dv. în Columbia pornea, mi se pare, o discuție pe care am publicat-o acum doi ani în revista „Contemporanul". Ați mai fost acolo, între timp ?*

— Nu, mă voi duce abia la sfîrșitul acestui an.

— *Dar aveți vești despre dirijorii pe care i-ați pregătit ? Probabil că sînteți curios să știți cum au evoluat, după ce au frecventat cursurile dv.*

— Într-adevăr, port corespondență cu foștii mei studenți și am aflat astfel, printre altele, că anul trecut s-a organizat un concurs, la care aproape toți au devenit laureați. Mi s-au și împlinit unele previziuni, căci talentul pe care eu l-am depistat acum doi ani — pe atunci, un talent nedublat încă de o pregătire pe măsură — a cucerit premiul I. El se numește Juan Alijandro Kennedy.

— *Ce se întîmplă însă cu discipolii dv. de aici, din țară ?*

— Mi-e greu să vorbesc despre așa ceva, pentru că ar trebui să rostesc în primul rînd un nume (care sper să se transforme și în renume !) : Ion Marin. Asta fără să impietez meritele maeștrilor Bugeanu, Conta, Olah, Ștefan Niculescu sau ale altora dintre profesorii lui, ci referindu-mă strict la problematica presupusă de dirijatul coral. E drept însă că și la „Madrigal" s-a format un grup de dirijori care, după părerea mea, pot face față cu succes la pupitrul oricărui cor, începînd chiar cu acela al Filarmonicii din București. Veronica Bojescu, de pildă, este extrem de bine pregătită, iar sub conducerea ei „Tinerii madrigaliști" s-au situat în fruntea clasamentului formațiilor de tineret universitar. Lucian Bonifaciu are în materie de cînt o experiență foarte serioasă, la care se adaugă un gest suplu și o îndelungată practică corală. Un tînăr care, sînt sigur, va realiza lucruri deosebite este Dan Mihai Goia : în momentul acesta s-a aplecat mai mult asupra compoziției — și nu face rău, pentru că după ce a petrecut o bucată de vreme ca dirijor al formației noastre va reveni mai tîrziu, să lucreze în continuare, dar de pe o poziție de înțelegere a muzicii mai... dinăuntru, mai adevărată, mai profundă. Este apoi Aneta Arvinte, profesoară cu multă experiență, avînd un bogat palmares obținut cu corul ei școlăresc. Mai este și Voicu Popescu, maestru de sunet la Televiziune și devotat madrigalist, care și-a alcătuit o formație ajunsă pînă acum de cîteva ori în finala Festivalului național „Cîntarea României". Pe urmă mai e un tînăr, Octavian Georgescu, care este dotat cu calități certe pentru a fi un dirijor de excepție. Pînă acum s-a ocupat de corurile pionierești și a realizat lucruri ce promit mult. Aș vrea să-l îndrept către corul de cameră.

— *Care sînt însă rezultatele cursului pentru dirijori pe care, tot acum doi ani, l-ați susținut la Conservator ?*

— Dv. poate că sînteți în situația de a ști asta mai bine decît mine, căci eu din păcate nu prea am ocazia, sau mai bine zis timpul, care să-mi permită a urmări evoluția acestor dirijori. Primesc ce-i drept de la ei scrisori care îmi dau speranța că sînt pe drumul cel bun. Cert este un lucru : ei — și nu numai ei, ci mult mai mulți dirijori — pot beneficia acum de cursul meu discografic editat de Electrecord.

— *Numai că aceste 10 discuri s-au vîndut ca pîinea caldă, seria epuizîndu-se într-un timp record ! În tehnica de construcție corală, acest curs lansează printre altele ceea ce unul dintre discipolii dv. a numit, inspirat, „patentul Madrigal".*

— „Madrigalul" este definit, într-adevăr, în cel mai înalt grad prin modalitățile de unificare a materialului de construcție, a vocilor deci. Eu am pornit de la ideea că nu trebuie să privim corul ca pe un cvartet de coarde, ci ca pe un singur instrument — sau, și mai bine, ca pe o singură imensă coardă, pe care poți obține sunete de înălțimi diferite, dar cu o culoare unică. Aproape în toate corurile — nu numai la noi, ci pretutindeni — altistele par, prin timbru, mai grave decît tenorii, iar aceștia, emițînd sunetele prea deschis, se apropie mai degrabă de soprane, astfel încît ascultînd corul ai impresia că tenorii și bașii compun două cete diferite, situate pe poziții de adversitate din punct de vedere coloristic. Ordinea vocilor este răsturnată în acest mod, devenind sopran-tenor-alto-bas, ceea ce este eronat, inadmisibil. Legătura, continuitatea firească dintre sopran și alto pe de o parte, și mai ales dintre alto și tenor pe de altă parte, în sfîrșit apoi dintre tenor și bas, constituie problema-cheie în ansamblul coral, iar munca pe care am desfășurat-o cu „Madrigalul" vreme de 23 de ani a dus la clarificarea acestei chestiuni. Cineva a propus, cu prilejul cursurilor la care vă referiți, ca exercițiile pe care le-am creat pentru rezolvarea ei să fie numite „exercițiile Marin Constantin" !

— *De ce nu, doar și în sport există exerciții ce poartă numele celui care le-a inventat.*

— Lăsînd gluma deoparte, cred totuși că din punct de vedere tehnic acesta este unul dintre cele mai importante cîștiguri obținute de „Madrigal" : unitatea timbrală desfășurată de la cea mai înaltă soprană pînă la cel mai profund bas, astfel încît, la patru voci, să se creeze senzația emiterii sunetelor de către un singur organism sau instrument.

— *Continuați să dezvoltați încă teoria construcției și interpretării corale, căci am aflat că la mijlocul lunii februarie ați susținut, la Cluj-Napoca, o teză de doctorat pe această temă, întîmpinată cu un viu interes de către muzicienii noștri, în frunte cu maestrul Sigismund Toduță. Știu însă că, în egală măsură cu cercetarea, vă preocupă practica vieții concertistice, în evoluția ei. Aș fi curioasă să știu ce părere aveți despre un fenomen artistic cum este Festivalul tinerilor dirijori de la Bușteni — manifestare unică în țară, deocamdată.*

— Mi-am trimis și eu, de două ori, „reprezentantul" la această reuniune muzicală !

— *Și a făcut o impresie excelentă : Ion Marin a fost distins și cu premiul ATM, în urma acestei participări. Nu v-ați gîndit, însă, că ați putea implica și „Madrigalul" în festivalul de la Bușteni ?*

— Cum să nu. Sînt convins că aceste manifestări ar trebui să cuprindă și muzică vocal-simfonică ; am și oferit organizatorilor participarea „Madrigalului" în acest scop. Există atîtea splendide lucrări ce cîntă patria, istoria, obiceiurile și tradițiile po-

porului român. Cuprinderea lor în programele festivalului ar fi un cîştig şi pentru public, şi pentru tinerii dirijori, care ar căpăta o experienţă extrem de importantă, ce deschide drumul către conducerea spectacolului de operă. De altfel, cred că ar trebui incluse chiar unele pagini din opere, cu concursul solistic al unora dintre marii noştri cîntăreţi. Să nu uităm că soprana Eugenia Moldoveanu e şi ea prahoveancă !

— *...Cum sînteţi şi dumneavoastră. Nu vedeţi posibilă şi organizarea unui festival similar, pentru dirijorii de cor, poate chiar într-o altă localitate a judeţului ?*

— Ba da, dar este o iniţiativă personală. Tot ce-am agonisit pînă acum, într-o viaţă de muncă fără preget, am investit într-o construcţie, ridicată în grădina mamei mele, la Urlaţi. Intenţionez s-o numesc „Casa Madrigal". Acolo, dacă m-or ajuta puterile, aş vrea să reunesc, vara, pe confraţii începători. Am putea lucra astfel împreună cu „Madrigalul", iar concertele le-am da la şcoală, unde există o sală potrivită pentru aşa ceva, sau la Casa de cultură din Cîmpina.

— *Splendidă încununare pentru o carieră artistică de amploarea şi strălucirea aceleia pe care o desfăşuraţi !*

Luminiţa VARTOLOMEI

Filarmonica din Ploieşti în Spania şi Italia

Cronicarul Enrique Marcos din Madrid face o prezentare amplă, elogioasă — în paginile ziarului „El Pais" din 21 noiembrie 1984 — a concertului susţinut de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploieşti pe scena Teatrului Real din Madrid. Iată cîteva extrase din articolul ziarului madrilen :

„Calitatea Orchestrei Filarmonicii din Ploieşti care a evoluat lunea trecută la Teatrul Real din Madrid sub patronajul ducesei de Bardajoz, constituie o dovadă a nivelului deosebit al vieţii muzicale româneşti". Alături de aprecierile acordate solistului şi colectivului orchestrei, paginile ziarului sînt cedate cu generozitate talentatului dirijor Horia Andreescu, pe care cronicarul Enrique Marcos îl caracterizează ca un maestru cu „mîini magnifice", „o baghetă clară şi hotărîtă care ştie să conducă cu măiestrie suprafeţele sonore la punctele culminante tot aşa cum ştie să lucreze cu sunetul şi să epuizeze valoarea figurilor în pulsaţii legate", oferind, fără îndoială „o altă viziune asupra temporalului".

Iată şi cîteva aprecieri ale criticului muzical italian Sergio Giolito consemnate în coloanele ziarului „Sentinella Rubriche" din Ivrea. Referindu-se la calităţile orchestrei în calitate de „instrument acompaniator" al pianistului italian Fabio Luz în Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră de J. Brahms, cronicarul notează : „...participarea magnificei orchestre din Ploieşti nu a fost o prezenţă de acompaniament impersonală ci a ales conştient un cert tip de lectură a romanticului concert brahmsian". Este apreciată în mod particular partea a II-a a concertului „monopolizată de Eroica beethoveniană". „Interpretarea acestei pagini se alătură celor mai sublime din istoria muzicii prin echilibrul şi puterea ei de convingere" (...). Orchestra Filarmonicii din Ploieşti are în compartimentul corzilor punctul său de forţă dar care, totuşi nu afectează echilibrul fonic şi interpretativ, într-adevăr demn de elogiat".

Cele 22 de concerte susţinute de tînărul colectiv al Filarmonicii din Ploieşti în 14 oraşe italiene şi 8 oraşe spaniole au întîlnit pretutindeni un public receptiv şi dornic să răsplătească prin îndelungi aplauze evoluţia explozivă, entuziastă a colectivului ploieştean condus cu atîta măiestrie de dirijorul Horia Andreescu.

Mihaela ROŞCA

Berlin: A X-a bienală de muzică nouă

Anual, capitala R. D. Germane găzduieşte cîte o manifestare muzicală de amploare, alternînd un festival naţional al muzicii germane noi cu unul internaţional de muzică contemporană. Organizatoare minuţioasă şi eficientă, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, în colaborare cu Ministerul Culturii asigură substanţialitatea programelor şi antrenarea unor forţe interpretative de prim rang. Ediţia a X-a a bienalei s-a desfăşurat între 1 şi 8 februarie şi a cuprins nu mai puţin de 29 de concerte (simfonice, vocal-simfonice, camerale) şi spectacole (operă, balet, musical. Notaţiile noastre nu vor consemna decît o parte (am urmărit, totuşi, 12 manifestări în 6 zile) din concerte, în ordinea cronologică, menţionînd, totuşi, după programe, şi altele, pentru a oferi lectorului o imagine cît mai completă a unei săptămîni de excepţională densitate culturală.

Nu am putut asista la concertul inaugural, susţinut de Orchestra simfonică din Berlin condusă de foarte tînărul şi talentatul Clauss-Peter Flor, în care a fost executată în primă audiţie *Simfonia a IV-a* de Günther Kochan (alături de compoziţii de Andrei Espai şi Paul Dessau), şi nici la concertul de jazz din acelaşi 1 februarie (s-au cîntat Ulrich Schwinn, Manfred Schulze, Dessau, Ives, Eisler, Hannes Zerle), începînd contactul cu festivalul în a doua zi a lui, printr-un concert cameral susţinut de laureaţi ai concursurilor naţionale şi internaţionale, o impresie deosebită făcîndu-ne o lucrare-comandă a Bienalei, *Dieser Tage Antwort sein* de Wolfgang Lesser, recentul preşedinte al breslei din ţara prietenă. În după amiaza aceleiaşi zile a evoluat Musica Viva Ensemble din Dresden, sub conducerea lui Jürgen Wirrmann, la un nivel interpretativ de mare profesionalitate : Manfred Schubert, Schönberg, Dietrich Boeckle Friedrich Goldmann au sunat convingător ; în acest context, a fost apreciată lucrarea pentru cvartet de coarde *Meditaţii la KV 499* de Hans-Peter Türk. Preferînd (fără vreun motiv anume) unui concert de orgă, *Planeta îndrăgostiţilor* de Gerd Natschinski, cu autorul la pupitru, la Teatrul Metropol, am urmărit un spectacol spiritual, îndrăzneţ, antrenant, excelent jucat, cîntat şi dansat. (Concomitent avea loc şi premiera, foarte cerută de public, a „constelaţiilor pentru balet", *La vita*, de Ruth Zechlin, la Opera Comică.) A treia zi a Bienalei a propus publicului un concert de fanfară la Volksbühne, o lectură de operă (*Pisica engleză* de Hans Werner Henze, în foaierul Operei Comice), un concert coral (la care am asistat), Wozzeck (care nu s-a mai reprezentat) şi concertul vocal-simfonic cu *Laudate pacem*. Concertul coral a fost susţinut în prima parte de Corul de tineret al Radioului din Wernigerode, sub conducerea lui Friedrich Krell. Un repertoriu extrem de variat ca stil, intonaţie impecabilă sonoritate echilibrată, diapazon dinamic mare, grijă faţă de fiece amănunt, stăpînirea dramaticului şi a comicului, însufleţire în execuţie — iată calităţi care merită elogii. Aveam, în această privinţă, temeri pentru Corul Academiei Politehnice din Szczecin, condus de Jan Szyrocki, dar spre încîntarea unanimă, încă de la primele sunete, muzicienii polonezi, deşi probabil amatori, au vădit un remarcabil profesionalism, impunînd prin amploare şi impresionînd îndeosebi în piese care explorează lumea sonorităţilor inedite (am desprins trei direcţii componistice — una „retro", cu utilizare exclusivă a textelor latine, o alta de tip folcloric modern şi o a treia de investigaţii ale emisiunii vocale, combinaţii de efecte consonartice, culori vocalice etc.). Oratoriul lui Siegfried Matthus este alcătuit din 36 de numere grupate în 5 părţi şi foloseşte texte-documente contemporane ca şi pagini din Dante, Schiller, Sofocle, von Kleist, Yoshi, Zachariae, Nagai, Virgiliu, Neruda, stenograme ale escadrilelor de bombardamente din 1945 etc. etc. Tensiunea dramatică se întinde pe circa o oră şi jumătate, cu unele momente de acalmie, exploatînd

un aparataj sonor impresionant : orchestră simfonică mare, orgă, 2 coruri mixte, cor de copii, 5 soliști. Coordonînd autoritar execuția, Wolf-Dieter Hauschild (pe care l-am urmărit cu un an în urmă într-o operă-concert de Dessau) s-a dovedit un maestru al formelor mari, monumentale. Și-au dat concursul Orchestra simfonică Radio din Leipzig, corurile Radio din Leipzig și Berlin, Corul de copii Radio din Berlin, sopranele Catherine Gayer (din S.U.A.) și Renate Frank-Reinecke, altista Rosemarie Lang, tenorul Dieter Schwartner, basul Hermann Christian Polster (pe aproape toți i-am mai ascultat, admirîndu-le siguranța intonației, forța trăirii, autenticitatea stilului). Muzica lui Matthus este expresivă pentru direcția umanistă a creației contemporane germane, care asimilează orice mijloc dacă acesta servește intențiilor expresive, ideilor filosofice și sociale ale lucrării. A doua zi, a patra a Bienalei, primul concert a fost susținut de contrabasistul italian Fernando Grillo. Un program lung, variat, dominat de efecte neașteptate scoase pe instrument (o raritate ca sunet și factură), artistul fiind și compozitor ; totuși, am reținut, în afara piesei proprii *Itesi*, o lucrare de Ernst Hermann Meyer (pentru sobrietatea și soliditatea scriiturii), ca și *Imn bizantin* de Doru Popovici, care, în context, a însemnat o baie de melodie generoasă, preponderent diatonică. Ratînd un cameral cu muzici variate ca formulă interpretativă (semnate de Gerd Domhardt, Manuel Enriquez, Carlos E. Malcom Whymss, Usko Meriläinen, Paul-Heinz Dittrich) și o dezbatere dedicată lui Olivier Messiaen *(6 chants de terre et de ciel)* și Luigi Nono *(Fragmente — Stille — An Diotima)*, am păstrat întreaga atenție pentru evoluția Orchestrei mari a Radiodifuziunii de Stat a U.R.S.S., condusă de Vladimir Fedoseev. Organism superb din toate punctele de vedere, această orchestră a marcat un moment de vîrf în Bienală. Am ascultat *Simfonia nr. 3, „Sevastopol"* de Boris Ceaikovski, datată 1980, operă majoră din creația sovietică din ultimul deceniu, scrisă cu un profesionalism înalt, cel de *al treilea Concert pentru pian* de Tihon Hrennikov (pliantul anunța participarea solistică a autorului), în care problemele de limbaj sînt în plan secund, esența expresivă, neoromantică și de o modernitate cumpănită ocupînd locul preponderent, scriitura fiind eficientă, factura spectaculoasă. Aceleași caracteristici sînt de remarcat și în suita de balet *Aniuta* de Valerii Gavrilin, ale cărei trei piese sînt pline de sevă ritmică și de generozitate melodică (*Tarantella* a fost bisată). Un matineu cu lucrări pentru diverse instrumente cu clape a pus în lumină pe Gerhard Erber, un pianist de mare marcă, vădit și substanțial „causeur" și actor înzestrat. Nu a cîntat *Variațiuni și Fugă pe o temă de Händel* de Krasimir Kiurkciiski (lucrare comandată compozitorului bulgar de Bienală și executată în 2 februarie) ; am ascultat *Sonata op. 1* pentru pian de Hans Eisler, excelent construită, sprințară, acidă, *Shao Yan Yin* de Isang Yun (asimilat aici de limbajul european, căci în *Concertul pentru vioară* am recunoscut o filiație asiatică și o concepție expresivă tipică). Alte piese de Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Rinaldo Miranda și Georg Katzer sînt în nota impersonală prin frecvență și repetare a multor piese din Festival. Am urmărit cu interes *Sporturi și divertismente* de Satie, amuzîndu-ne de texte și proiecții, apreciind simplitatea ostentativă a acestor micropiese tocmai prin contrast cu scriitura încîlcită și îmbîcsită a atîtor creatii așazis noi. Sărind peste un spectacol al Teatrului de păpuși din Budapesta (cu *Prințul cioplit din lemn* de Bartok, *Scene fără cuvinte I* de Beckett, muzica de Stamford Conway, *Aventuri* de György Ligeti și *Petruska* de Stravinski), un cameral de muzică sovietică, iugoslavă și din R. D. Germană, am asistat la evoluția Filarmonicii slovace, condusă de Bystrik Recucha. *Partita* de Vladimir Godar este scrisă pentru coarde și percuție, într-un limbaj postbartokian amestecat cu mijloace minimaliste și neoclasice, remarcată prin cultivarea sonorităților mici, neagresive ; *Musica pastoralis* de Ivan Parik, oarecum cu mijloace asemănătoare, izbutește momente tensionate fără a violenta auzul. După *Metamorfoze* de Jan Raupp, fără un relief deosebit, *Fantezia BACH* de Eugen Suchon, pentru orgă (solo Ferdinand Klinda), coarde și percuție, a impus prin substanța muzicală, excelenta instrumentație, densitatea expresiei. Dirijorul Recucha este autoritar și eficient, în linia bunelor tradiții (a studiat la Bratislava și la Leipzig), iar ansamblul, fără a străluci, are sonorități foarte îngrijite. În ziua următoare (miercuri 6 februarie), un matineu susținut de cvartetul feminin „Kalinin" (U.R.S.S.) a propus *Epitaf* de Sulhan Nasidze (din sfera șostakoviciană, ca și *Cvartetul nr. 16* de Moisei Vainberg), *Cvartetul nr. 4* de Dieter Nowka (o muzică bine elaborată, deloc seacă), și *Cvartetul nr. 3* de Alfred Șnitke, un omagiu formației Beethoven (condusă de Țiganov) la a 60-a aniversare (se explică astfel prezența unor citate din Șostakovici, Beethoven — cu insistență subiectul din *Marea Fugă* —, și o scriitură la hotarul dintre postromantism și contemporan). Programul ansamblului Kontrapunkte din Viena (condus de Peter Keuschnig) a cuprins lucrări de Johannes Wallmann, Gerhard Schedl, Thomas Pernes, Werner Pirchner, Heinz Karl Gruber. La „Metropol", teatru de renume al Berlinului, o seară de balet și muzică susținută de tineret — *Porumbel de pace, Cruciada copiilor, Descoperirile, Ce ați făcut cu ploaia, Concert pentru tineret* (coregrafii îngrijite, elocvent programatice în substanța lor antirăzboinică, semnate de Ștefan Lux), un cvintet de suflători de Wolfgang Hohensee și *Cvartetul op. 122* de Șostakovici foarte bine cîntate de studenți. Penultima zi a fost dedicată de semnatarul acestor însemnări participării la așezarea expoziției de carte, partitură și disc din cadrul Bienalei. La Clubul muzical de la Schauspielhaus au expus, pe lîngă partea română (Editura muzicală și Electrecord), Polskie Wydawnictwo Muzyczne Krakow (Polonia) și, din țara gazdă, VEB DVfM Leipzig (Editura Germană pentru Muzică), VEB Edition Peters (Secțiunea specială pentru muzică contemporană, Dresden) și Verlag Neue Musik Berlin. Varietatea tematică și calitatea tiparului exponatelor noastre au apărut în genere competitive. Nu am putut urmări un matineu de alămuri (Cvintetul din Praga) și nici un altul de cvartete (Erben-Quartett și Cvartetul bulgar Eolina), dar am fost prezent la concertul Filarmonicii din Halle. La început, Hans J. Wenzel și-a condus *Concertul pentru orgă* (solist Thomas Müller), compoziție viguroasă (pe alocuri cu excese de intensități mari), apoi Olaf Koch, dirijor de aleasă ținută, a preluat programul alcătuit din *Cancion de Gesta* de Leo Brouwer, luminos, viguros cu adevărat, cu multă culoare și mult (dar nu excesiv) ritm, *Concertul de vioară* de Isang Yun, plin de sevă, de lirism auster, excelent orchestrat, exploatînd intens și nu exhibiționist vioara solistă, a fost cîntat de Akiko Tatsumi, o japoneză care stăpînește vioara cu o siguranță terifiantă. În fine, *Simfonia „in memoriam Martin Luther King"* de Friedrich Schenker, monumentală în durate și utilizînd fără istov întregul aparat orchestral, a arătat tot ce poate o orchestră bună și bine strunită. Nu am avut posibilitatea de a urmări concertele ultimei zile a Bienalei : un matineu de suflători, un altul cu o mică formație de la Staatskapelle din Dresden și simfonicul de încheiere, cu Staatskapelle Berlin și Corul Radio Berlin, culminînd, ca leit motiv și idee fundamentală a manifestării, cu simfonia *„Pro pace"* de Siegfried Köhler, regretatul compozitor din R. D. Germană.

Bienala : o profunzime de impresii, dominate de ideea că muzica de azi este ancorată în problematica majoră a epocii, de diversitatea stilistică în care direcției afirmată de muzica românească îi pot fi recunoscute meritele originalității provenite din rădăcina dătătoare de fertile sugestii a folclorului, de profesionalismul constant al frontului interpretativ contemporan.

Petre CODREANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

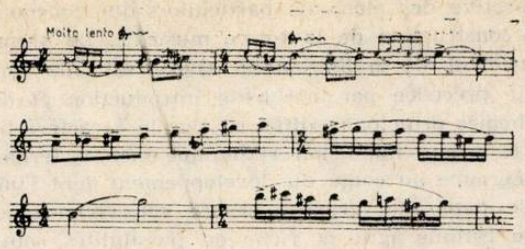
MIRCEA CHIRIAC

PORTRAIT

Viorel CREȚU

L'œuvre de Mircea Chiriac reflète dans une mesure égale une spiritualité roumaine de nature folklorique et une des coordonnées de la spiritualité proprement bucarestoise, celle de nature populaire-urbaine. Sans doute, ces deux termes ne sont-ils pas intégralement comparables car il existe entre eux la même relation qu'entre un sous-ensemble et un ensemble — ici, le trésor spirituel roumain — renfermant parmi ses éléments le sous-ensemble des traits historio-culturels qui caractérisent une atmosphère, un style de vie et de „faire de l'art" propre à la capitale du pays. L'image générale se complète dès qu'on envisage l'œuvre dans la permanente évolution dialectique de la vie culturelle où l'*ethos* populaire roumain s'enrichit (pour féconder à son tour) de cet important et spécifique territoire spirituel qu'est la capitale de la Roumanie, alors que la cité de la Plaine Roumaine se structure une atmosphère culturelle propre, un style de vie et de pensée bien à elle par l'assimilation et la fonte d'une diversité d'influences folkloriques venues de toutes les zones de la Roumanie ; à cette multitude d'influences nationales (correspondant d'ailleurs à la diversité d'origine des bucarestois parmi lesquels cependant dominent les sujets parlant le langage valaque de la Plaine Roumaine danubienne) s'ajoutent les influences étrangères provenant de sources différentes, ayant des intensités différentes. Il me semble dès lors que l'on se trouve avec l'œuvre de Mircea Chiriac devant un *topos* auquel, facilement, on peut appliquer la théorie de la *„gesunkenes Kulturgut"* : beaucoup d'éléments de folklore musical urbain proviennent à l'origine des musiques grecque et turque en usage dans les cours princières des principautés roumaines et dominant en exclusivité la vie musicale de la haute société à l'époque phanariote ; et, à Mircea Chiriac de prendre, par exemple, un de ces airs „laoutaresques" dont la structure des intonations permet de supposer qu'il provient d'une

musique militaire turque disparue. (Ex. no. 1) pour s'en servir à la création du ballet *Iancu Jianu* (la mélodie se retrouve aussi chez Paul Constantinescu dans son *Pană Lesnea Rusalim*). C'est là un emprunt qui se justifie par la présence de cette coordonnée méridionale grâce à un tout normal processus d'aculturation et assimilation dans le trésor de spiritualité roumaine, son adhérence y étant parfaitement organique, si bien que les poètes, écrivains ou musiciens qui l'ont exploitée (Tudor



Ex. no. 1

Arghezi, Ion Barbu, Ion Luca Caragiale, Anton Pann, Paul Constantinescu etc.) sont aussi authentiquement *roumains* que Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, George Enescu ou Mihai Moldovan. Si j'ai insisté à ce point sur cet aspect c'est que Mircea Chiriac lui-même s'en réclame, par son œuvre et certains de ses écrits théoriques : il s'agit d'un territoire spirituel proprement bucarestois-valaque dont notre compositeur est le produit par son origine, sa formation musicale et ses convictions artistiques. „On a beaucoup écrit et parlé — dit-il — de l'univers des *Cîntece de lume* (Chansons du monde) de Pann. Ce qui, en première ligne, nous intéresse, nous autres musiciens, ce sont leurs thèmes musicaux, les aptitudes de ces thèmes à engendrer des compositions intéressantes, la vitalité latente qui s'y trouve et la faculté qu'ils ont de revenir à une nouvelle vie artistique, telles ces graines des archaïques sépultures germant encore après des millénaires" (Mircea Chiriac, *Actualitatea lui Anton Pann*, *Muzica* no. 2/1976). Voilà donc, pour ainsi dire, un sous-ensemble du credo artistique du compositeur. Le „complément" nécessaire pour arrondir l'ensemble, c'est bien sa pensée envisageant la totalité du folklore musical roumain qui nous le donne, sans faire de discrimination de lieu, source ou genre (il convient d'ailleurs dans ce sens de rappeler que le compositeur a été chargé de recherche à l'Institut de Folklore de Bucarest dans l'intervalle 1949—1953).

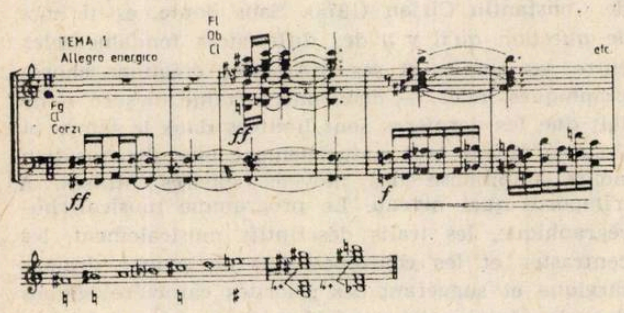
Logiquement, les premières créations de Mircea Chiriac sont, jusqu'à un certain point, tributaires de sa formation professionelle alors récemment achevée, ainsi que du style prédominant à l'époque. *Nocturne* (1945), *Suita tinerească* (Suite juvénile — 1950, certains mouvements du *Poème pour violon et orchestre* (1953) et de l'*Uvertura festivă* (Ouverture de fête) — 1953 —, quelques uns des tableaux symphoniques de *Bucureştii de altădată* (Bucarest d'antan) — 1957 —, ses premiers ouvrages de musique de chambre instrumentale et vocale-instrumentale sont marqués d'accents impressionnistes. Son évolution ultérieure s'est ressentie favorablement du fait que ses mérites artistiques ont été encouragés, au moment requis, par la diffusion de ses créations en premières auditions publiques sous la direction de quelques maîtres de la baguette, tels que George Georgescu, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, tous des musiciens de grande renommée pédagogique et enclins à promouvoir les jeunes générations. A cette première période créatrice (assez difficile à délimiter avec précision) suivit une autre où la suggestion folklorique se manifesta de manière directe, nullement escamotée ; dans le même temps (1950—1955), le compositeur était actif en tant que tel auprès de l'Ensemble de musique populaire „Ciocîrlia" (L'„Alouette"). De remarquables points de repère pour cette période peuvent être points de repère pour cette période peuvent être considérés ses *Trei dansuri româneşti pentru orchestră* (Trois danses roumaines pour orchestre) — 1953 —, Ire et IIe *Rhapsodie* (1951, resp. 1955), Ire *Suite* (1960), IIe *Suite* (1962) *pour orchestre du ballet „Iancu Jianu"*, son *Cîntec şi dans pentru vioară şi pian* (Chanson et danse pour violon et piano) — 1958 —, ses *Cinq danses pour violon et piano du ballet „Iancu Jianu"* (1964), de même que nombre de pièces chorales et d'arrangements de folklore pour orchestres d'amateurs.

Quelques-uns de ses ouvrages les plus durables face au temps, Mircea Chiriac les a écrits dans le genre du ballet. Bien qu'étroitement entrelacée au restant de sa création, l'œuvre chorégraphique dénote des traits de spécificité facilitant une analyse plus claire du point de vue du style. *Ţara primeşte oaspeţi* (Le pays accueille des hôtes) — 1953 —, *Toamnă bogată* (Riche automne) — 1959 —, deux poèmes chorégraphiques ; *Din vechiul Bucureşti* (De l'ancien Bucarest), tableau chorégraphique (1967), *Fluieraşul fermecat* (Le pipeau enchanté), autre poème chorégraphique (1968), *Păcală şi Tîndală* (Les soties de Păcală et Tîndală), esquisse chorégraphique (1968), représentent des pièces plus restreintes réalisées dans une manière populaire fortement stylisée. Parmi celles-ci s'insèrent ses principales œuvres pour le ballet : *Iancu Jianu*, ballet en 3 actes sur un libretto d'Oleg Danovschi (1962) et *Văpaia* (La flambée), ballet en 10 tableaux sur un libretto de Constantin Cîrjan (1973). Sans doute, est-il hors de question qu'il y a des différences fondamentales entre ses amples et ses restreintes créations chorégraphiques, mais — dans une certaine mesure — le fait que les dernières sont limitées dans le temps et l'espace amène tout naturellement une structuration moins ambitieuse des moyens sonores utilisés, à n'importe quel niveau. Le programme musical-chorégraphique, les traits descriptifs musicalement, les contrastes et les contrepositions de souche dramaturgique et suggérant des priorités caractérologiques dans le déploiement musical-scénique, pour tout dire ce *„portraitisme" sonore* entendu comme une qualité première de la musique de ballet apparaît aussi bien dans les ouvrages plus restreints de ce genre.

Iancu Jianu, peut-être bien l'œuvre la plus connue et sûrement la plus souvent interprétée, de Mircea Chiriac, trouve son prétexte et son libretto dans une époque pas trop lointaine, celle de l'oppression nationale et sociale, sur tous les plans, de la principale catégorie de la société roumaine d'alors — la paysannerie. Sans entrer dans les détails, il convient cependant de noter le le considerable écho éveillé lors de la première représentation et, d'autre part, le caractère complexe de la partition dramatique associant étroitement une histoire d'amour avec la lutte de libération sociale et nationale, dans un déploiement musical-chorégraphique dépeignant la psychologie, les problèmes de conscience ou les types des divers personnages. Faire revivre l'époque par l'appel à des mélodies du temps (ex. no. 1), l'inspiration au folklore rendue dans son authenticité ou

bien réalisée dans la manière populaire (les thèmes de style populaire inventés par le compositeur y sont prépondérants), l'association des personnages principaux ou de leurs états d'âme contradictoires à une thématique musicale complexe, modeler ces états d'âme importants dans l'esprit, pourrait-on dire, des variations caractérologiques en fonction du contexte de la narration et l'excellente cadence chorégraphique, l'adéquation idéale aux exigences du pas de ballet — principalement un pas de danse roumaine stylisé et greffé à une ample charpente néoclassique — voici les qualités essentielles d'une œuvre qui s'est imposée sans conteste et dont les nombreuses reprises, signées par le compositeur, sous des formes réduites de musique de chambre ou des formes symphoniques concertantes, sont les témoignages immédiats d'un écho bien mérité dans le monde musical par ces pages d'une inspiration si réussie.

Văpaia (La flambée) — dont le compositeur a, pareillement, tiré sa *Suite du ballet „Văpaia"* (1975) — reste fidèle dans les grandes lignes aux mêmes exigences (et adéquations) du genre chorégraphique. Du point de vue compositionnel toutefois les procédés sont, pour une bonne part, chargés de tensions parallèles à celles des conflits présents dans le livret, l'élément folklorique n'apparaissant ici que sporadiquement sous une forme facilement reconnaissable bien que le squelette d'intonation harmonique s'appuie sur des modes, mélismes, cadences et structures rythmiques de facture populaire. Le résultat en est homogène, s'inscrivant dans la sphère d'un style chromatisé avec certaine modération (Ex. no 2).



Ex. no. 2

Pour revenir à présent aux principales compositions symphoniques de Mircea Chiriac — „redimensionnées" si l'on peut dire quant à l'intonation, à l'harmonie et au style vers la seconde moitié de la septième décennie —, on constate qu'elles relèvent de la même conception créatrice qui gouverne ses pages chorégraphiques, en constituant une époque *sui generis* dans l'ensemble de l'œuvre, une époque *de synthèse*, puisque les éléments qui la caractérisent — structures modales et rythmiques de souche populaire converties par l'invention sonore de l'auteur et donnant ainsi des intonations chromatiques accumulées ou des flux mélodiques analogues — s'entremêlent dans une synthèse combinatoire. L'architecture sonore demeure cependant redevable à une tradition classique, envisagée plutôt dans la perspective des éléments particuliers qui concourent à la construction de la forme musicale. Le premier mouvement de la *Sinfonietta* (1965) est une forme sonate précédée par une lente introduction et dont les thèmes principaux diffèrent par le caractère bien que la même impulsion rythmique menue, ternaire, les regroupe au cours du développement dont l'unité repose dans une grande mesure sur l'homogénéité de ce rythme agité et riche en possibilités contrapuntiques. D'ailleurs la coordonnée polyphonique devient progressivement un véritable trait de pensée esthétique de Mircea Chiriac, la „différence spécifique" se manifestant dans les interrelations particulières sur la verticale. Un développement où prime le facteur „arrangement" — la tension musicale étant dans ce cas le résultat d'une concentration expressive des thèmes —, est suivi par une reprise concentrée dont fait défaut le second thème; celui-ci est, pour ainsi dire, symbolisé par la seule cadence ternaire des doubles croches et par la marche ascendente, en intervalles de taille moyenne et grande, déjà configurée au cours de l'exposition dans le deuxième contre-thème des trompettes et trombones à sourdine. Le second mouvement de la *Sinfonietta* est un lied tripartit complexe où l'atmosphère méditative s'instaure petit à petit par des accents pseudoexpressionnistes. Le final, un rondo, se manifeste par des contrastes sur le plan de l'architecture de détail : une analyse minutieuse pourrait mettre en valeur les modalités d'opposition entre l'antécédent et le conséquent, les parentés et les contrastes entre les thèmes du refrain et des couplets ainsi que les moyens de développement de nature contrapuntique où le compositeur exploite le „chiffrement" sonore du nom de Paul Constantinescu, le musicien auquel il dédie l'œuvre. Le *Concerto pour orchestre à cordes* (1966) témoigne de la même architecture traditionnelle. Le premier mouvement, une forme sonate pareillement précédée par une introduction lente ; de nouveau, des thèmes, apparentés grâce à des coïncidences significatives dans l'ordre des intervalles, caractérisent ce mouvement. Puis un autre, lent, relativement libre comme forme, mais plein d'expression intériorisée ; puis, enfin, un rondo où des suggestions de musique „laoutaresque" sont savamment transfigurées et où reparaît cette conception caractéristique d'une suite d'intervalles abruptes et angulaires apportant d'intéressantes correspondances et interrelations thématiques, aspect unificateur de l'ensemble.

La *Symphonie de Chambre* (1969) développe dans une direction déjà ébauchée antérieurement les éléments de tradition classique mais le travail de développement exploite l'association entre le procédé classique des séquences s'entresuivant — avec ou sans augmentations intérieures — et les procédés de nature polyphonique (imitations, superpositions „en miroir" des dessins mélodiques, retours où partiellement, se manifestent des récurrences etc.) et de technique modale (voir ex. no. 2). Le compositeur est à un pas de la conception ultrathématique mais il ne semble guère vouloir le marquer, tout au moins dans la manière expressionniste.

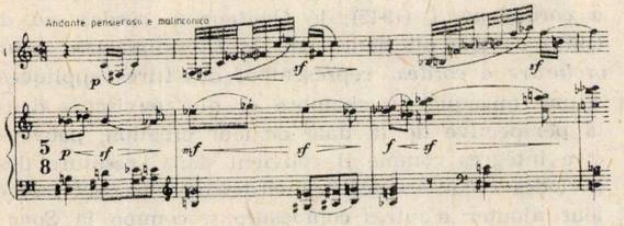
Rappelant au passage le *Triptyque symphonique* (1971) et le *Divertissement pour orchestre à cordes*

(1972) — non sans souligner le même goût des polyphonies et polyrythmies fréquentes, dans une modalité folklorique transfigurée avec art — arrêtons-nous maintenant à des œuvres plus récentes :

Terra Daciae (1977), trois poèmes pour ténor et orchestre sur des vers de Ion Brad, Nichita Stănescu et Victor Tulbure. Ce sont trois hypostases (dramatique, lyrique, épique) d'un patriotisme authentique de la plus noble teinte, reposant sur des vers magnifiques chantant l'amour de la patrie sous des formes artistiques sublimées de tout élément superfétatoire, redondant et mettant en lumière les différentes manières de traiter ce thème à partir de tempéraments artistiques eux aussi différents. C'est précisément cette diversité que Mircea Chiriac se propose d'unifier. Nous attardant quelque peu sur la partition vocale, on observera le penchant de l'auteur pour le récitatif, en dépit de quelques „déviations" qui cependant n'altèrent pas l'évidente couleur générale (dans le dernier poème se trouvent quelques polyrythmies issues de la sphère mélodique de la danse populaire). Le contraste entre la partie solo et l'orchestre est majeur : ce dernier a un rôle d'accompagnement, poursuivi assez librement mais bien manifeste et utile pour marquer l'intérêt de la partie solistique grâce à des timbres diversement combinés et une opposition sur le plan agogico-dynamique etc. qui, tout ensemble, produisent le contraste nécessaire faisant valoir le récitatif. Sans croire nous tromper, la partition de l'orchestre se constitue dans un commentaire *sui generis* des vers, chose „refusée" au ténor parce que, justement, cela est confié au tutti par une écriture renvoyant aux partitions chorégraphiques signées Mircea Chiriac. Une certaine autre dimension caractérise les rapports établis entre l'instrument solo et l'ensemble orchestral dans les *Variations symphoniques pour piano et orchestre* (1978), partition répondant aux conventions du genre mais filtrée à travers l'expérience créatrice et perfective de quelques grands maîtres (Brahms, Prokofiev, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea). Le rôle du piano est variable tant dans ses relations avec l'ensemble du tutti ou des fragments de ce dernier, que dans la manière dont l'écriture pianistique suggère des éléments de percussion, des déploiements quasi-harpe, des sonorités de musique laoutaresque etc. Témoignant du filtrage que nous venons de relever, un certain néoclassicisme est ici évident non seulement dans les titres conventionnels des dix variations (*Tema, Preludio, Toccata, Ballata, Burlesca, Elegia, Antiphonaire, Intermezzo, Moto perpetuo, Serenata, Finala* — très claire certaine générale tripartition symphonique), mais aussi dans l'écriture ordinairement rythmée avec précision et sans complexités aléatoires ou hétérophoniques. Il semble d'ailleurs que sur la totalité du folklore national, Mircea Chiriac préfère les rythmes giusto et aksak, quoique le compliqué système d'intervalles des genres lents réside fort souvent à la base de son modalisme. L'*Ars Poetica* (1980), cinq poèmes pour ténor et orchestre symphonique sur des vers de Eminescu, Blaga, Bacovia, Minulescu, Topârceanu, pourrait être jugée comme une démarche musicale diachronique due à une pensée stylistique encore *sui generis* mais dont les principaux aboutissants sont propres tant à la conception de style du compositeur qu'à celle des poètes respectifs. Autrement dit, en faisant choix de poèmes différents comme thèmes et tonalité lyrique, Mircea Chiriac a, du même coup, opté pour une inhérente diversité chromatique. Ce serait là un premier niveau de construction et ordonnance de l'œuvre. Le deuxième niveau, immédiatement supérieur, peut être assimilé, en gros, à une sommaire diachronie de styles : d'abord un début quasiromantique, avec des intonations et des cadences de ballade, voire de romance ; puis, lui faisant suite, une ascension progressive vers l'expressionnisme déjà rencontré — quoique plus léger et sous une autre forme — dans quelques unes des pages antérieures du compositeur ; il arrive ainsi non pas à un modernisme ostentatoire qui, du reste, serait ici hors d'usage, mais à une subtile parodie à laquelle des vers de Topârceanu servent d'excellent support. Il ne faut pas envisager la partie solistique de manière simpliste car à des moments quasi-récitatifs suivent une série d'intervalles abruptes exposés *giusto* et *misurato* de même que des moments de Sprechgesang face auxquels à mon avis c'est l'orchestre qui s'exprime avec le plus de richesse, le tutti étant un appareil sonore complexe brillament exploité par Mircea Chiriac pour rendre ses intentions d'une façon adéquate. Par exemple, dans *Vara în capitală* (L'été à Bucarest) sur les vers de Minulescu, reparaissent les „chiffrements" sonores de la *Sinfonietta*, toutefois davantage visibles et reconnaissables : sur le mot „mort", le compositeur introduit avec une certaine légère ironie parodique le rythme de la célèbre marche funèbre de Chopin — considérablement voilé à l'orchestre — alors que sur les mots „agents de police" il place des intonations empruntées au thème du chef de peloton de *La piață* (Au marché) de Mihail Jora, le tout étant imprégné d'un caractère laoutaresque, propre à l'ambiance bucarestoise de naguère, ce qui met de la saveur dans la partition orchestrale déjà colorée à tout point de vue.

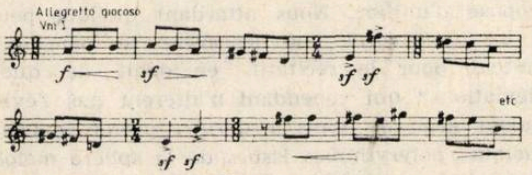
La *Sérénade pour violon et piano* (1937) la *Berceuse pour violoncelle et piano* (1945), les *Chanson et Danses pour violon et piano* (1958), le *Quatuor à cordes no. 1* (1945), le *Quatuor à cordes no. 2* (1973) devenu ultérieurement le *Divertissement pour orchestre à cordes* représentent des titres appliqués à une musique de chambre et qui, envisagés dans la perspective de la date de leur création, peuvent être intégrés comme il convient dans l'ossature des périodes créatives décrites ci-dessus. On peut même leur ajouter d'autres compositions, comme la *Sonatine pour violon et piano* (1963), la *Burlesque pour piano* (1976), l'*Epithalame* (1980) — une piece de concert pour flûte et piano —, les *Quatre danses roumaines pour violon et piano* (1979), le *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1975) ; celles-ci sont moins „spécifiques" de l'auteur. On y observe le même goût de la forme traditionnelle (en général la sonate) travaillée selon une conception contemporaine : „...le problème de la sonate moderne (...) correspond à des événements survenus au niveau de la connaissance musicale et de mutations effectuées dans les registres de la technique de composi-

tion...". Dans ces conditions, la théorie de la composition musicale s'interpose entre l'esthétique du processus créateur et les méthodes particulières de réalisation artistique, tout en observant avec rigueur les éléments de réciprocité dûs à des facteurs complémentaires. De la sorte, sur la grande échelle de l'histoire de la musique, la sphère des problèmes de la sonate moderne revêt à la fois des *„sens conclusifs et des significations anticipées"* (N. S.) — Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei moderne.* Je pense que Mircea Chiriac se trouve quelque part à mi-chemin quant à la manière dont il aborde le problème de la forme, ayant toutefois une prédilection évidente pour „les sens conclusifs" de l'histoire de la forme. Vasile Herman (cf. *Formă și stil în noua creație muzicală românească),* distinguant trois étapes en ce qui concerne „la diffusion chromatique et ses conséquences sur les formes et le style", observe que „cet esprit modal latent se conserve également dans une pensée s'approchant du seuil des douze sons (les thèmes ou bien les incipits des mouvements exposent sans répétition au début les 12 sons de la gamme tempérée — N. A.), soit en vertu du sens évoqué (en l'espèce le tétracorde), soit par l'appartenance des formules mélodiques à la sphère modale". Il me semble qu'une situation analogue est parfois valable dans le cas de l'œuvre récente de Mircea Chiriac. La parenthèse est nécessaire car c'est bien la découverte de cette dimension modale, fût-elle secondaire, latente, qui permet de saisir „l'intervention entre l'esthétique du processus de création et les méthodes particulières de réalisation artistique" ; on sait bien d'ailleurs qu'une pensée modale permet l'abord d'une forme qui, à travers toute l'histoire du genre, découle du concept (du phénomène) fonctionnel — ce qui ne veut point dire que l'on considérerait la technique sérielle comme incompatible avec ce type de formes. Dans la *Sonate pour clarinette et piano* (1981), le chromatisme disposé selon une pensée modale y est fort accentué et caractéristique ; nous n'insisterons pas sur la forme car celle-ci ne revèle pas ce qui vient d'être dit ; en échange l'analyse de quelques structures modales peut dévoiler des aspects intéressants. Voici un moment (ex. no. 3) où l'on se rend compte de la pré-

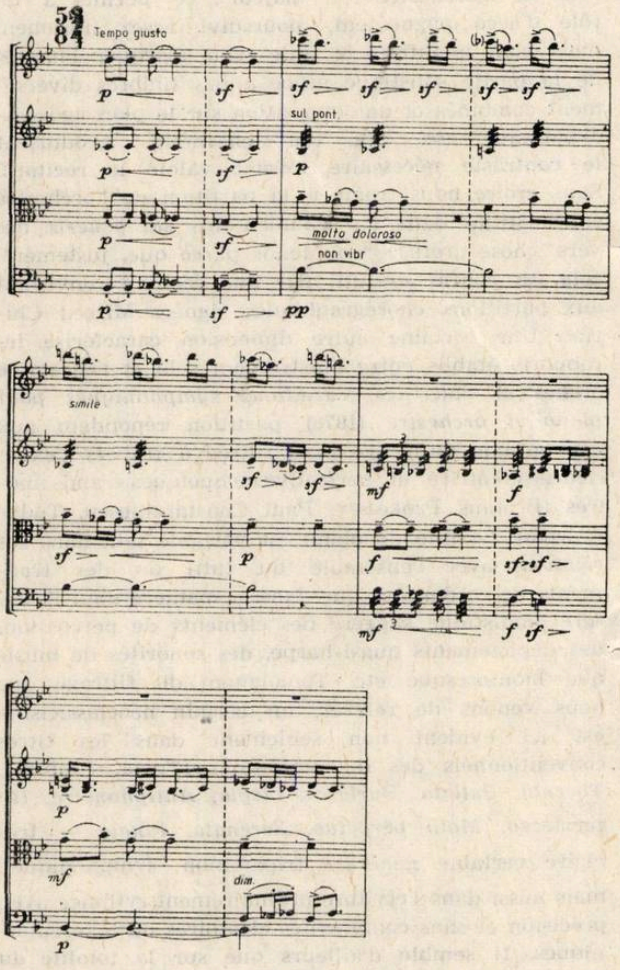


Ex. no. 3

dilection du compositeur pour les fausses relations, les intervalles dissonants et les procédés contrapuntiques tenant du renversement (le compositeur les appelle „en miroir") et dont les virtualités latentes sont exploitées dans l'ordre chromatique. Les virtualités modales, telles qu'elles sont, non-spécifiques, résident dans les modalités typiquement polyphoniques construisant de proche en proche le discours (progressions, imitations) et se répercutant implicitement sur la forme musicale toute entière. Même retour des motifs déjà exposés et des thèmes avec des structures intervallaires apparentées. Le remplissage par portions de l'ensemble des 12 sons et la prédilection pour la quarte augmentée renvoient à une possible influence bartókienne tout au moins de la manière dont Erno Lendvai à expliqué le caractère fonctionnelle de la pensée de Bartók. Le *Quatuor à cordes no. 1* (1980) est particulièrement important dans l'édifice de la création de Mircea Chiriac. On y trouve des moments typiquement folkloriques comme ambiance (ex. 4, 5 du IIIe, resp. IVe mouvements), avec cette mention que le second exemple reproduit à l'alto une citation de folklore



Ex. no. 4



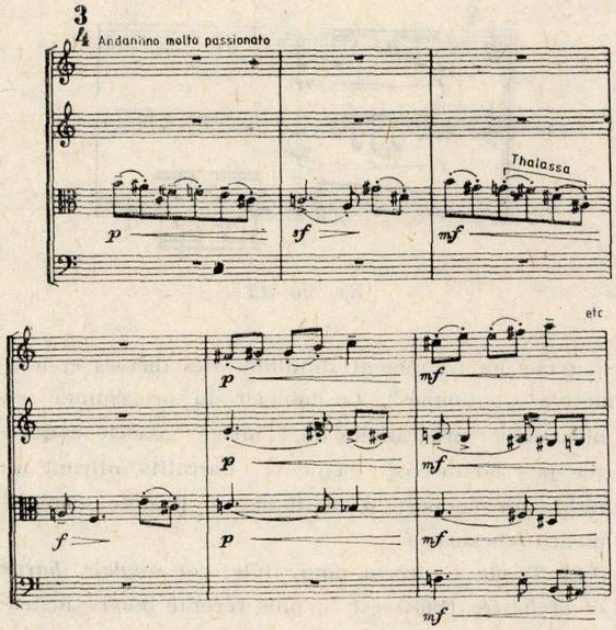
Ex. no. 5

authentique — une complainte funèbre pour „jeune mort", cueillie par Ilarion Cocișiu.

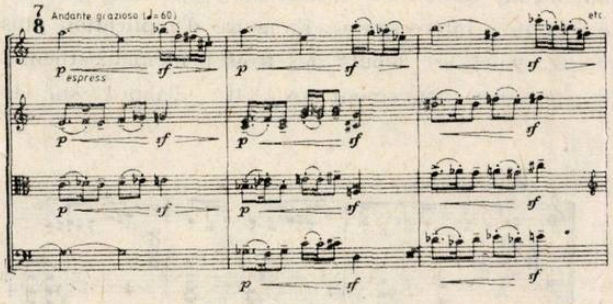
Dans l'économie de l'ouvrage c'est d'ailleurs la seule citation telle quelle, les moments de caractère populaire étant en général peu nombreux ce qui,

par contraste, rend d'autant plus frappante leur apparition ; peu à peu, ces moments issus de l'etat pur, fondent dans la tissure chromatique et polychromatique de l'ensemble.

Quant à l'écriture, la technique contrapuntique se trouve ici à une place de choix, notamment pour ce qui est de l'isorythmie, sur le seuil de laquelle l'homophonie ou la polyphonie se disputent également la faveur du compositeur. La conduite des voix instrumentales se manifeste par l'indépendance qui le plus souvent leur est accordée bien que le procédé le plus utilisé par l'auteur soit „le reflet en miroir" d'un côté et de l'autre d'un axe imaginaire, par couples d'instruments. Les ex. 6, 7 évoquent le début

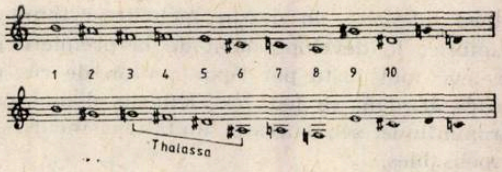


Ex. no. 6



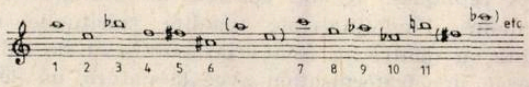
Ex. no. 7

des thèmes principaux ; il convient néanmoins d'observer que la succession d'intervalles (thème I — seconde, tierce, quarte) soulignée avec évidence témoigne de la prédilection de l'auteur puisqu'elle reparaît, légèrement modifiée, comme élément générateur de base dans le poème symphonique *Thalassa*. Il est assez difficile d'y voir un clair dessin thématique où les thèmes se détachent visiblement du reste ; il s'agirait plutôt, dirions-nous, d'„un champ thématique" qui se caractériserait ainsi : a) *incipit* distinct, aux intervalles caractéristiques et de nature sérielle-modale ; b) allure métro-rythmique bien individualisée ; c) structure fondée sur le leitmotiv pour le commencement du „champ thématique" ; d) travail de composition immédiatement amorcé par la segmentation ; e) conséquentes moins prégnantes, souvent quasi-inexistentes, se fondant dans f) l'existence de développements intérieurs plus ou moins amples compris entre l'exposition et la reprise des éléments caractéristiques de l'incipit. Ainsi envisagée, la Ire partie de l'œuvre aurait le schéma suivant : thème I suivi du thème II (repère 3) ayant entre eux une section (un thème possible) intermédiaire (repère 1) ; le développement ; la réexposition renversée avec exposition du IIe thème (repère 11), du thème intermédiaire (repère 13) et du thème I (repère 14), suivie d'un ample développement final amorcé conformément à d) et f). Deux autres éléments tout au moins sont suffisamment prégnants pour être mentionnés ici, en ajoutant même qu'il pourrait exister des arguments (pour ou contre) en ce qui concerne leur importance thématique. Les caractéristiques *a* et *b* du tout thématique permettent l'existence d'un contraste nécessaire à la stabilité de la forme sonate conçue dans l'optique traditionnelle. Ces caractéristiques se complètent ici d'une façon révélatrice pour le travail compositionnel de Mircea Chiriac lorsqu'il opère dans le modal et le chromatique. Voici les caractéristiques sérielles-chromatiques du thème I compte tenu aussi de sa répétition variée en tant que leitmotiv mélodique (ex. 8) — les notes tracées en noir sont



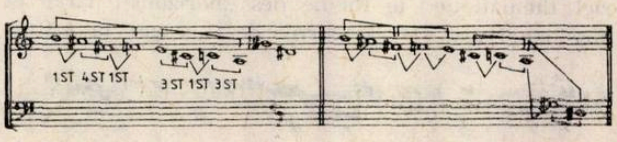
Ex. no. 8

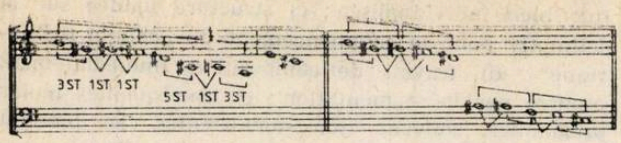
celles qui manquent jusqu'au remplissage total des 12 sons — ; la même chose pour le thème II, mais en envisageant les sons sans l'introduction de césures (ex. 9). On constate avec intérêt que le compositeur



Ex. no. 9

évite le son Ré : au thème I, Ré apparaît plutôt en passant, à peine dans la huitième mesure; au thème II, il apparaît à la deuxieme mesure, souligné par *sf*, tout cela — disons-le encore — dans une tissure intensément chromatique, épaisse, en tempo lent. Et maintenant quelques mots sur les possibilités modales du même thème I (ex. 10). Dans la première



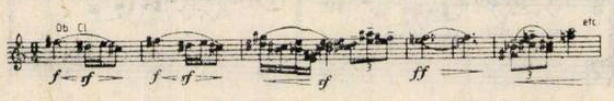


Ex. no. 10

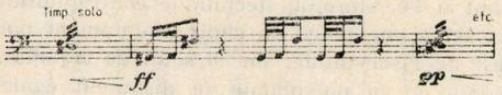
interprétation — qui laisse de côté les sons 8 et 10 de chaque motif — on voit une structure tétracordique où règne une contradiction latente entre le demi-ton et le saut, ignorant par ailleurs — aspect significatif — la „diatonique" seconde majeure, et où l'on observe des symétries possibles (dans le premier tétracorde, l'ordre des intervalles est : progressif — par saut — progressif ; dans le deuxieme tétracorde, la même chose ; dans le second motif, le phénomène ne se répète plus). La deuxième interprétation qui intègre et transpose au registre inférieur les derniers deux sons, fait constater une prépondérance de la succession intervallaire demi-ton — saut à chaque tricorde à l'exception du deuxième dans le premier motif et du premier dans le second motif. Sans aucun doute, il s'agit ici d'une pensée modale loin de celle d'acception fonctionnelle ; le traitement en est encore libre, mais les structures intervallaires de souche modale sont en nombre suffisant pour prêter de la prégnance — grâce au contraste des sauts de quarte, dominants, et de seconde mineure (dans le IIe thème par exemple) — à un thème de sonate. Et là où le modalisme fonctionnel se raréfie, se développe en échange avec intensité un dessin mélodico-rythmique et de timbre ; le développement de la première partie est relevé tout juste par l'exploitation de ces particularités et, dans ce jeu, les éléments d'une écriture contrapuntique, séquences et imitations incluses, sont indispensables.

Pour ce qui est de *l'éthos* de cette œuvre, voici Pascal Bentoiu, dans un disque d'auteur, qui en parle dans la préface : „Importantes sont ici la délicatesse et la profondeur du sentiment, les nuances infiniment changeantes des états d'esprit, les heureuses alternances entre l'expansivité de certaines impulsions et la gracieuse réserve de certaines autres répliques. Je me permets de souligner tout au moins l'indéfinissable tonalité spirituelle qui domine en maître au final... un sentiment de calme pastoral, une fratèrnisation avec la nature, un détachement d'elle en même temps, d'acceptation et de résignation, une sagesse vécue...".

Revenant maintenant à la création symphonique, le *Poème Thalassa*, „poème des téméraires de la mer" (1982) est une musique à programme dont Mircea Chiriac affirme : „L'œuvre est conçue comme un poème symphonique formé de deux sections : 1) L'appel de la mer ; 2) Les fêtes marines. A sa base réside une structure musicale (demi-ton quarte augmentée — tierce mineure) dont dérive tout le matériel thématique : le thème des „horizons", large et passionnel (ex. 11) ; le thème de l'„orage" (aux timbales, au début de l'ouvrage, en ascension, aux cuivres également — ex. 12) ; le thème des „vagues"

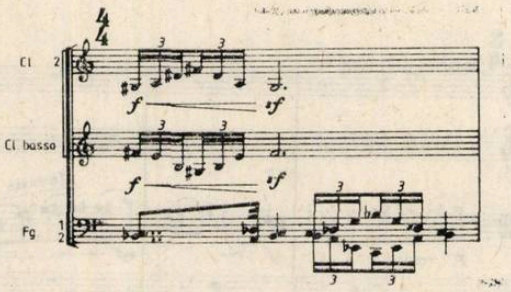


Ex. no. 11



Ex. no. 12

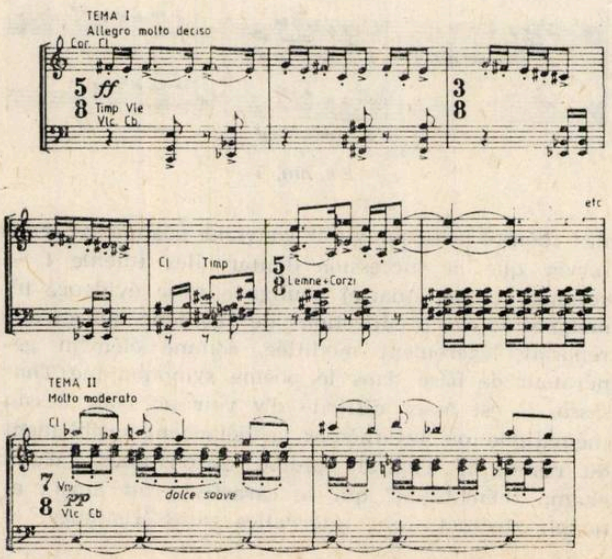
(un sextolet aux bois associé à son propre renversement qui suggère la reflet dans les eaux de la mer — ex. 13). La dramaturgie en est obtenue sur-

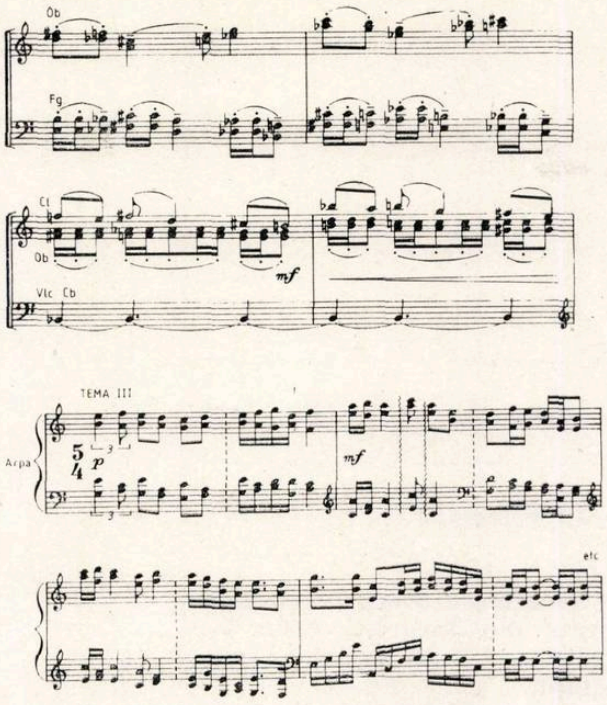


Ex. no. 13

tout par un traitement simultané des thèmes et leitmotive mentionnés". Le tableau du programme est bien clair : programme de l'„image" associé à quelque peu nombreux éléments narratifs, offrant un minimum support dramatique à l'ample déploiement orchestral.

Le *Triple Concerto pour flûte, cor anglais, harpe et orchestre* (1984) est la plus récente œuvre instrumentale de Mircea Chiriac. On y aperçoit quelques partielles insistances et certains retours stylistiques annonçant semble-t-il des (débuts de) modifications esthétiques intéressantes. En guise d'explication plus claire, voici les débuts des trois principaux thèmes du premier mouvement (ex. 14) : d'abord, sur le





Ex. no. 14

plan de l'architecture, on constate l'emploi du „thème principal" apte à tracer le „champ thématique" avec les caractères déjà énoncés. L'idée est dans le vent, actuellement, étant une inévitable résultante de la technique cyclique conjuguée avec ce progressif processus d'„amincissement", de l'organisation fonctionnelle-tonale modale du discours. L'efficacité des variations à partir des leitmotive n'est plus à prouver. Très intéressante la manière dont l'auteur opère avec le groupe *concertino*, ce terme étant emprunté à la typologie du concerto-grosso, ce qui ne semble guère déplacé ici. Mêmes oppositions solo-tutti, même émancipation, tour à tour, des voix instrumentales, toutes choses qui justifient le rapprochement avec le concerto-grosso. S'y ajoutent toutefois les passages de quasi-cadence, dont la réalisation renvoie au concerto romantique et post-romantique, au même titre que l'implication des soli dans le travail thématique, dans les fragments de dialogue solo-tutti — vite rompus, vite éparpillés d'une façon variable dans la masse de l'orchestre ou soumis à de fréquents renversements de rôles : les soli entonnent des formules d'accompagnement pour les cantilènes des divers groupes orchestraux. Les éléments de nouveauté concernent l'*éthos* et la stratégie dramaturgique de la composition. Le thème III du Premier mouvement est une apparition inédite chez Mircea Chiriac, lequel nous apprend qu'il avait ressenti le besoin d'un élément évidemment contrastant. Serait-ce là un signe d'orientation (ou de réorientation) stylistique, de „décantage" des intonations, sous l'effet des déterminations d'ordre étho-musical ? Dans tous les cas, le compositeur avoue la pleine instauration d'une mentalité classique — dont au fait il ne s'est jamais éloigné à l'excès — au sein de laquelle il a des affinités spéciales pour l'équibilibre de l'architecture, la dramaturgie de l'ouvrage, l'orchestration etc.

Mircea Chiriac est aussi un remarquable créateur de musique chorale. Le style de ces compositions-là est, dans les grandes lignes, soumis aux déterminations tantôt évoquées, auxquelles s'ajoute ici la spécificité de l'écriture pour voix humaine. De plus, dans cette catégorie, l'appel à l'inspiration folklorique immédiate est forcément fréquent, les vers qu'il choisit étant non seulement prétexte à composer mais aussi, par eux-mêmes, des causes principales de son inspiration.

Enfin, l'auteur de la musique de film : *Ochelarii bunicului* (1955) — Les lunettes du grand-père ; *Ripa dracului* (1956) — Le ravin du diable ; *Două lozuri* (1957) — Deux lots ; *D-ale carnavalului* (1958) — Au carnaval ; *Telegrame* (1959) — Télégrammes ; *Ziua unei artiste : Lucia Sturdza Bulandra* (1961) — La journée d'une comédienne L. St. B. ; *Lumină de iulie* (1963) — Lumière de juillet ; ce sont des partitions complexes, la plupart réalisées pour l'orchestre.

Le compositeur „a coupé" ses ouvrages (symphoniques, de chambre, scéniques et de film) dans le tissu des sonorités pittoresques, vivement colorées, chargées d'arabesques profondément marqués de la saveur du folklore. Il doit d'être toujours si fasciné par les expressions irradiantes, par les images aux teintes vives, par le parfum des vieux airs laoutaresques, à l'ambiance de son enfance et même au contact avec ses maîtres (Mihail Jora, Ion Nonna Otescu) et Theodor Rogalski, Paul Constantinescu également, tous étant pareillement charmés par les résonances du mélos folklorique. Cela le détermina sans hésitation à s'engager sur la voie de la spécificité musicale nationale, mais dans une manière transfigurée et apte à prêter au paysage de la musique roumaine contemporaine une note absolument distincte. Nous reproduisons ici un passage de la préface d'un disque d'auteur consacré à Mircea Chiriac, préface due à Octavian Lazăr Cosma qui relève les traits de synthèse mentionnés au début de notre texte, ici même ; à notre avis il ne saurait exister de meilleure conclusion sur la création d'un musicien roumain contemporain de taille — et je viens de nommer, cela s'entend, Mircea Chiriac — que la mise en évidence, *diachroniquement*, des *données de style et d'esthétique* qui le caractérisent principalement : „La matière musicale de ses partitions apparaît de règle transfigurée par la rigueur du travail, car le principe gouverneur de l'acte créateur en est le *symphonisme* ; Mircea Chiriac a suivi un chemin, relativement long, au cours duquel il a tenté des modalités diverses, profondément plantées dans la sphère néoromantique, enrichie de techniques neuves — comme serait le modalisme chromatique, la technique sérielle — mais dominant celles-ci de telle sorte qu'elle n'arrivent jamais à altérer le profil national de sa musique où la métaphore présentée en sonorités suggestives s'associe à l'expression claire et dense, toujours ensorcelante".

(En francais par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"

M U Z I C A Nr. 5 48 p. București — Mai 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : „Gornistul" de Nicolae Grigorescu

I. P. Informația — c. 1237

Lei 15

7

MUZICA

IULIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

PARTICIPARE-DEZVOLTARE-PACE

Versurile de MIRCEA BLOCK

Muzica de DAN BĂLAN

Maestoso

rall.

a tempo

S. A. T. B. Piano

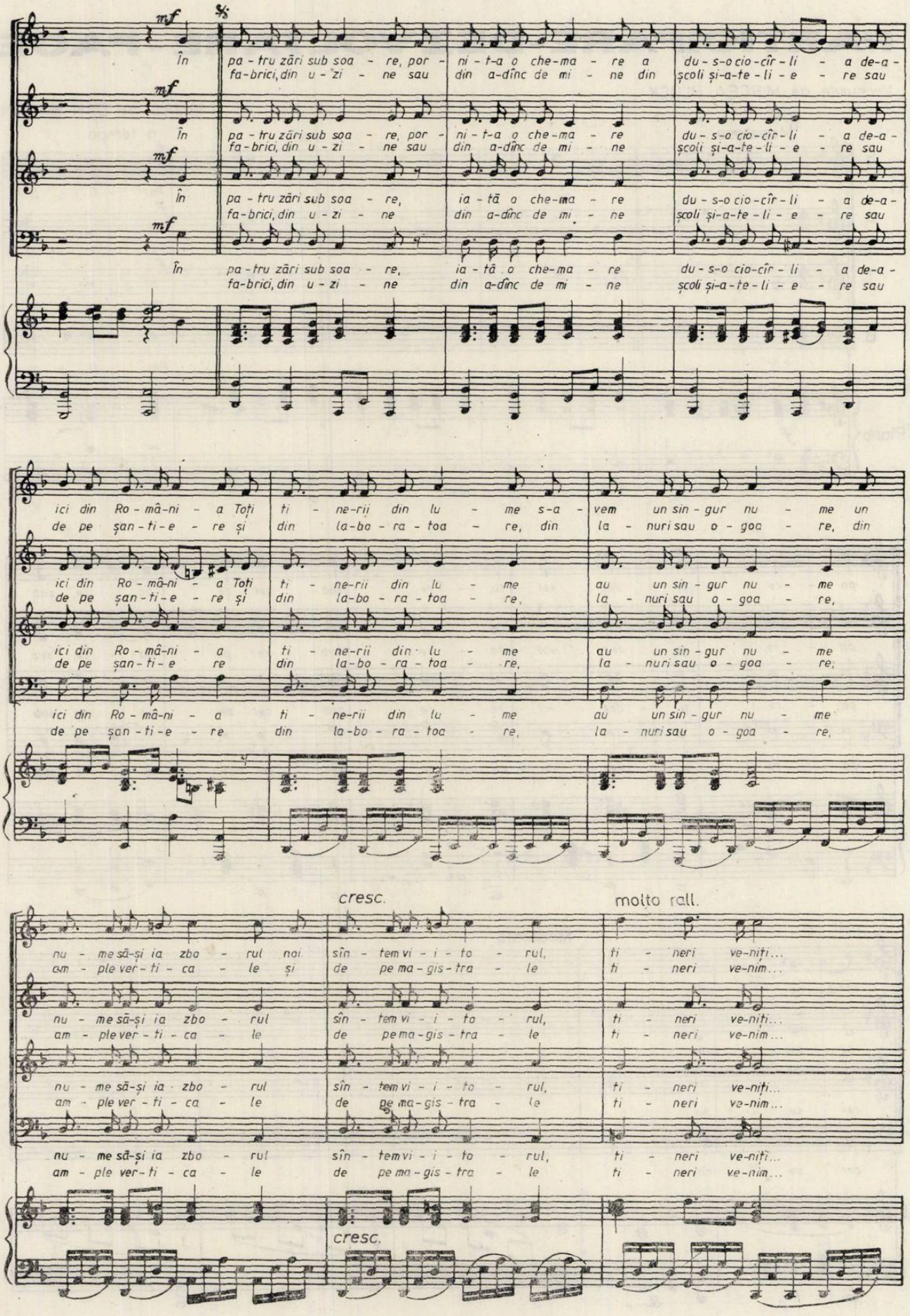
Par - ti - ci -

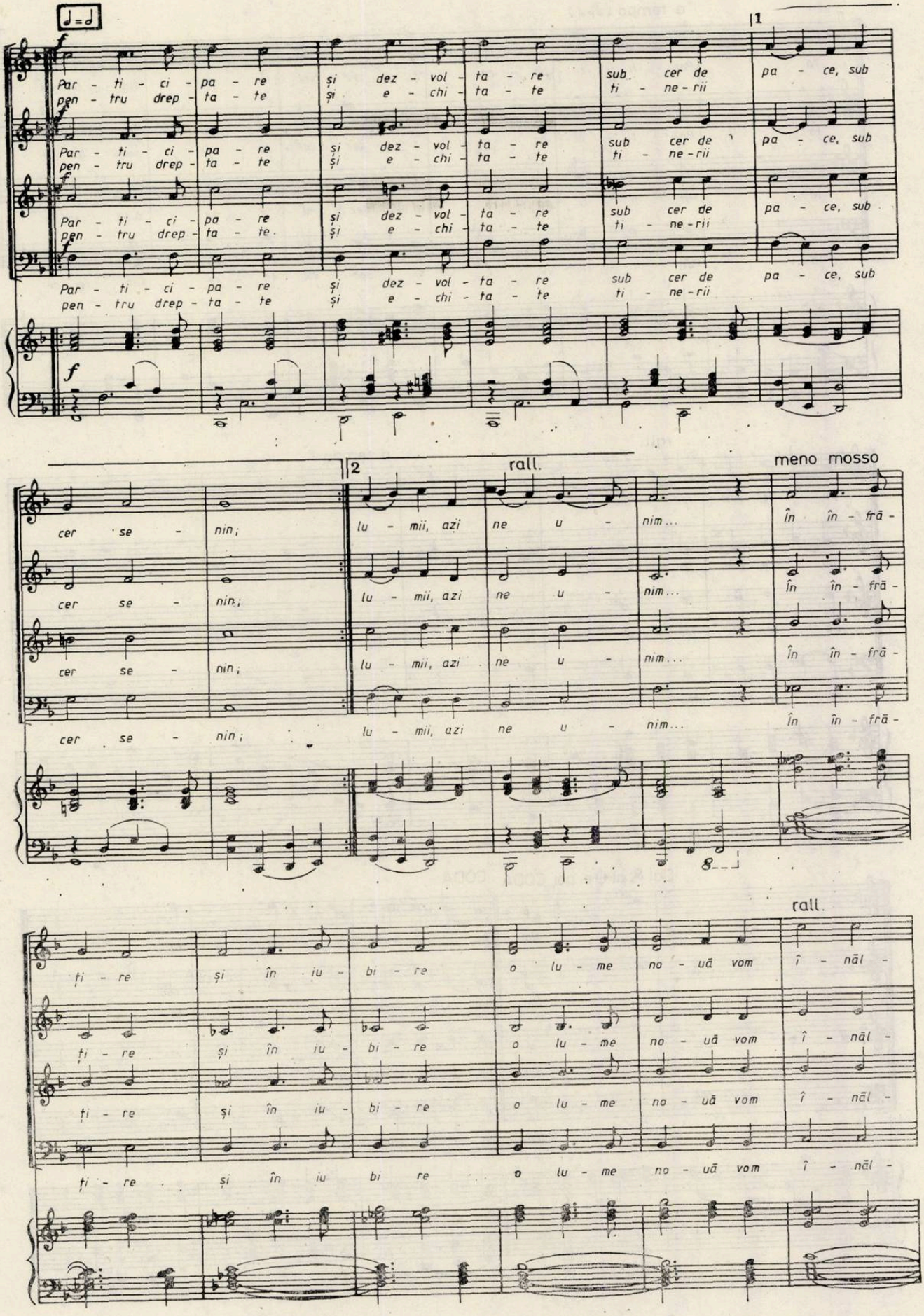
pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de pa - ce, sub

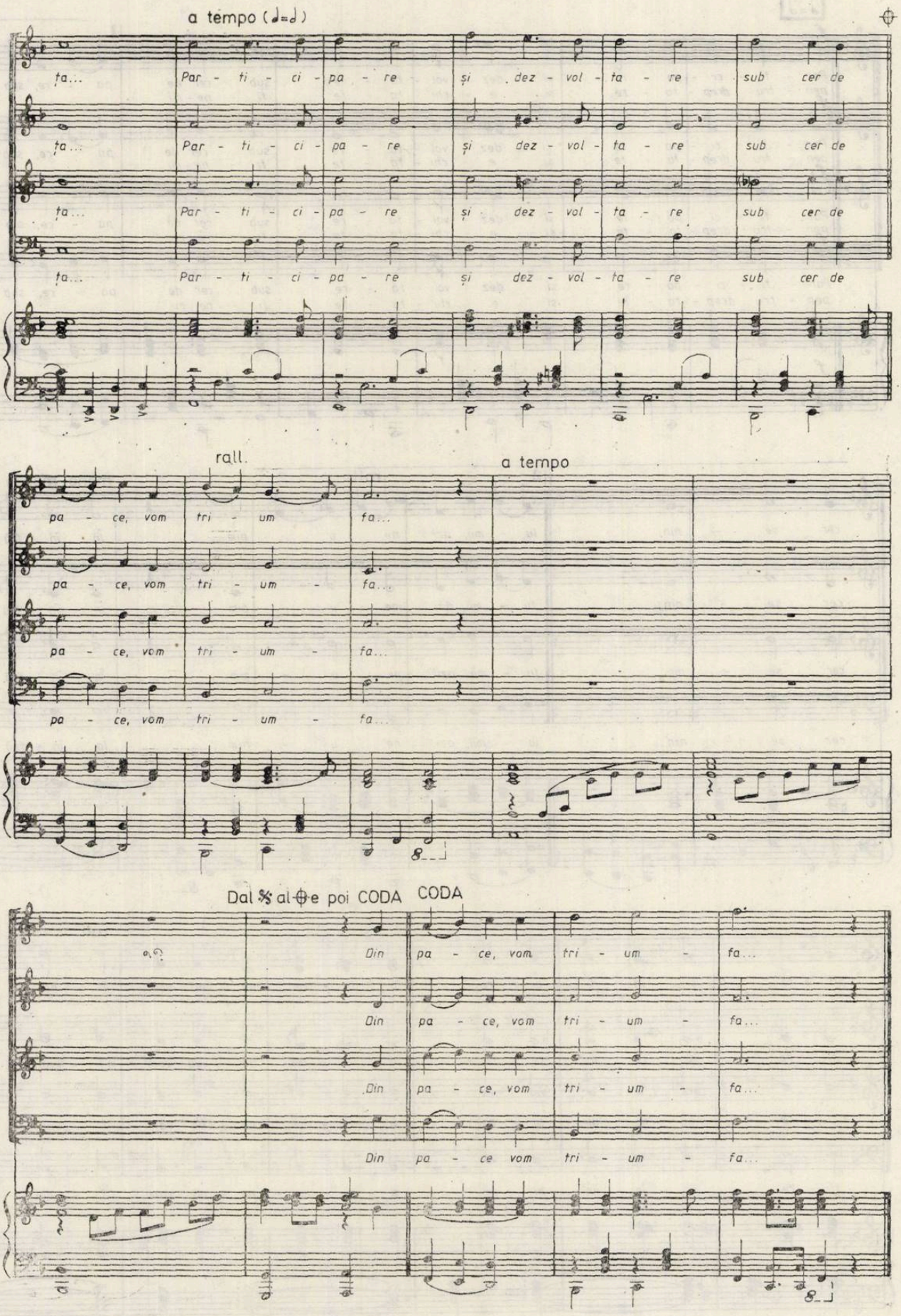
rall.

Moderato

cer se - nin;


mf
În pa-tru zări sub soa-re, por-ni-t-a o che-ma-re a du-s-o cio-cîr-li-a de-a-
fa-brici, din u-zi-ne sau din a-dînc de mi-ne din școli și-a-te-li-e-re sau
În pa-tru zări sub soa-re, por-ni-t-a o che-ma-re du-s-o cio-cîr-li-a de-a-
fa-brici, din u-zi-ne sau din a-dînc de mi-ne școli și-a-te-li-e-re sau
În pa-tru zări sub soa-re, ia-tă o che-ma-re du-s-o cio-cîr-li-a de-a-
fa-brici, din u-zi-ne din a-dînc de mi-ne școli și-a-te-li-e-re sau
În pa-tru zări sub soa-re, ia-tă o che-ma-re du-s-o cio-cîr-li-a de-a-
fa-brici, din u-zi-ne din a-dînc de mi-ne școli și-a-te-li-e-re sau
ici din Ro-mâ-ni-a Toți ti-ne-rii din lu-me s-a-vem un sin-gur nu-me un
de pe șan-ti-e-re și din la-bo-ra-toa-re, din la-nuri sau o-goa-re, din
ici din Ro-mâ-ni-a Toți ti-ne-rii din lu-me au un sin-gur nu-me
de pe șan-ti-e-re și din la-bo-ra-toa-re, la-nuri sau o-goa-re,
ici din Ro-mâ-ni-a ti-ne-rii din lu-me au un sin-gur nu-me
de pe șan-ti-e-re din la-bo-ra-toa-re, la-nuri sau o-goa-re,
ici din Ro-mâ-ni-a ti-ne-rii din lu-me au un sin-gur nu-me
de pe șan-ti-e-re din la-bo-ra-toa-re, la-nuri sau o-goa-re,
cresc.
molto rall.
nu-me să-și ia zbo-rul nou sîn-tem vi-i-to-rul, ti-neri ve-niți...
am-ple ver-ti-ca-le și de pe ma-gis-tra-le ti-neri ve-nim...
nu-me să-și ia zbo-rul sîn-tem vi-i-to-rul, ti-neri ve-niți...
am-ple ver-ti-ca-le de pe ma-gis-tra-le ti-neri ve-nim...
nu-me să-și ia zbo-rul sîn-tem vi-i-to-rul, ti-neri ve-niți...
am-ple ver-ti-ca-le de pe ma-gis-tra-le ti-neri ve-nim...
nu-me să-și ia zbo-rul sîn-tem vi-i-to-rul, ti-neri ve-niți...
am-ple ver-ti-ca-le de pe ma-gis-tra-le ti-neri ve-nim...
cresc.


♩=♩
1
Par - ti - ci - pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de pa - ce, sub
pen - tru drep - ta - te și e - chi - ta - te ti - ne - rii
2
rall.
meno mosso
cer se - nin; lu - mii, azi ne u - nim... În în - frā -
rall.
ți - re și în iu - bi - re o lu - me no - uă vom î - năl -


a tempo (♩=♩)
ța... Par - ti - ci - pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de
ța... Par - ti - ci - pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de
ța... Par - ti - ci - pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de
ța... Par - ti - ci - pa - re și dez - vol - ta - re sub cer de
rall.
a tempo
pa - ce, vom tri - um - fa...
pa - ce, vom tri - um - fa...
pa - ce, vom tri - um - fa...
pa - ce, vom tri - um - fa...
Dal 𝄋 al ⊕ e poi CODA
CODA
Din pa - ce, vom tri - um - fa...
Din pa - ce, vom tri - um - fa...
Din pa - ce, vom tri - um - fa...
Din pa - ce vom tri - um - fa...

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 7 (394) IULIE 1985

Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Plenara Comitetului Central şi a activului de partid din 24 iulie 1985 :

„În toate domeniile va trebui să acţionăm în spirit revoluţionar, să pornim de la faptul că nu s-a încheiat şi nu se va încheia niciodată procesul dezvoltării economico-sociale, că rolul unui partid revoluţionar este acela de a acţiona totdeauna pentru înnoirea şi perfecţionarea societăţii, a relaţiilor de producţie şi sociale.

În întreaga activitate politico-educativă un rol important revine culturii, literaturii, artei, muzicii, tuturor formelor de educaţie. În acest cadru aş dori să subliniez marea însemnătate a Festivalului naţional «Cîntarea României» care asigură participarea a sute de mii, a milioane de oameni la activitatea cultural-educativă, la formarea şi dezvoltarea continuă a culturii poporului nostru.

De altfel, doresc să subliniez, şi în acest cadru, că totdeauna poporul a fost şi trebuie să rămînă adevăratul făuritor al culturii sale".

Din Omagiul adus tovarăşului Nicolae Ceauşescu de Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Consiliul Naţional al Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste, Consiliul de Stat şi Guvernul Republicii Socialiste România, cu prilejul aniversării a două decenii de la Congresul al IX-lea al Partidului :

„Perioada celor 20 de ani de puternică dezvoltare economico-socială a patriei a confirmat în mod strălucit concepţia dumneavoastră profund umanistă, care aşază în centrul întregii activităţi omul, bunăstarea lui materială şi spirituală — scopul suprem al politicii Partidului Comunist Român, esenţa societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe care o edificăm în patria noastră.

Conferind civilizaţiei noastre socialiste un profil puternic marcat de spirit ştiinţific, opera dumneavoastră echivalează cu o amplă şi atotcuprinzătoare renaştere a ştiinţei şi culturii naţionale".

Din Apelul Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român şi a activului central de partid adresat comuniştilor, tuturor oamenilor muncii, întregului nostru popor, cu prilejul aniversării a 20 de ani de la Congresul al IX-lea, în vederea îndeplinirii exemplare a hotărîrilor Congresului al XIII-lea, a Programului partidului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism :

„Plenara adresează chemarea organelor şi organizaţiilor de partid din domeniul muncii politico-educative, al culturii şi artei, tuturor comuniştilor şi lucrătorilor din aceste sectoare de activitate, tuturor creatorilor de valori culturale să acţioneze neîncetat pentru îmbogăţirea continuă a valorosului patrimoniu al culturii noastre socialiste, pentru desfăşurarea unei intense munci politice şi educative consacrate lărgirii orizontului cultural al oamenilor muncii, educării şi formării lui sănătoase în spiritul celor mai bune tradiţii progresiste ale culturii româneşti, al dragostei nemărginite faţă de partid, ţară şi popor, al hotărîrii de a face totul pentru înflorirea materială şi spirituală a patriei socialiste, pentru ridicarea ei pe culmi tot mai înalte de civilizaţie şi progres".

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult stimate și iubite tovarășe secretar general,

Cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, piatră de hotar în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate, de cînd în fruntea destinelor națiunii noastre vă aflați dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, consemnează bilanțul mărețelor victorii, al marilor transformări socialiste semnificînd un excepțional efort de înnoire, de autodepășire și de mobilizare a tuturor energiilor creatoare.

În acest moment jubiliar, dragostea nețărmurită și recunoștința noastră fierbinte se îndreaptă către dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, ctitor de țară nouă, făuritor al unei economii moderne și al unei spiritualități înfloritoare, conducător încercat și înțelept, patriot înflăcărat, comunist de largă viziune, gînditor și creator al unei opere de inestimabilă valoare teoretică și practică, care ați contribuit în mod decisiv la ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație, conferindu-i prin strălucita și prodigioasa activitate pe care o desfășurați un recunoscut prestigiu internațional.

Împreună cu toți oamenii de știință și cultură din patria noastră, la unison cu întregul popor, și noi muzicienii am salutat cu vie satisfacție și cu profundă mîndrie patriotică, alegerea dumneavoastră ca membru titular și președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România, cel mai înalt for științific și cultural al țării. Aceasta constituie o expresie a aprecierii largi și unanime acordate strălucitei dumneavoastră activități teoretice și practice, contribuției excepționale la dinamizarea gîndirii și practicii revoluționare, îmbogățirea tezaurului socialismului științific, făurirea civilizației socialiste românești, dezvoltarea multilaterală, liberă și independentă a României socialiste.

În cei 20 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, în climatul deosebit de rodnic asigurat prin orientările, indicațiile și îndemnurile date de dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, creația noastră muzicală s-a îmbogățit cu numeroase și valoroase lucrări care redau în mod convingător și nuanțat dialectica gîndirii și sensibilității omenești, angajarea plenară în slujba împlinirii idealurilor patriotice și umaniste.

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României" amplă manifestare a geniului creator al poporului nostru, organizat din inițiativa dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, creația și muzicologia, arta interpretativă, învățămîntul și educația muzicală s-au afirmat într-o continuă ascensiune. Accesul nelimitat la crearea și receptarea valorilor culturale, ampla participare a maselor, într-o pluritate de forme, la făurirea acestor valori, se înscrie în marea epopee națională, ca un act cu profunde valențe umanist-revoluționare, etice și estetice.

Astăzi, mai mult ca oricînd, cultura noastră muzicală națională se integrează în marea mișcare artistică universală, creîndu-și prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, cît și prin activitatea talentaților

noştri interpreţi un binemeritat prestigiu, atestat şi prin numeroasele premii şi distincţii obţinute în ţară ca şi peste hotare, la diferite concursuri şi festivaluri internaţionale de renume, ceea ce situează România pe unul din locurile fruntaşe, alături de ţări cu îndelungată tradiţie.

Aceste rezultate se datoresc condiţiilor optime create de statul nostru, îndeosebi în ultimele două decenii — consacrate de istorie drept EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU — îndemnurilor şi orientărilor date de dumneavoastră, mult stimate şi iubite tovarăşe secretar general, care au deschis în faţa noastră un orizont larg, un vast cîmp de acţiune pentru afirmarea tot mai puternică a geniului creator al poporului român.

Un sprijin inestimabil în munca noastră îl constituie îndrumarea competentă şi eficientă, plină de grijă şi atenţie pe care tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu o acordă întregului front al ştiinţei, învăţămîntului, artei şi culturii, pentru care, şi noi, muzicienii, îi exprimăm cele mai călduroase mulţumiri şi profunda noastră recunoştinţă.

Mobilizaţi de istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, documente care prefigurează în mod strălucit, cu clarviziune ştiinţifică şi cutezanţă revoluţionară, liniile principale şi direcţiile de perspectivă ale înaintării României contemporane pe drumul luminos al socialismului şi comunismului, şi noi, muzicienii, ca slujitori ai artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreţi, ca dascăli de frumos — ca oameni ai acestei ţări şi ai acestui timp, vă asigurăm, mult stimate tovarăşe secretar general, că sîntem ferm hotărîţi să ne îndeplinim, în spiritul exigenţelor actuale, sarcinile ce ne revin din grandiosul program de edificare a noii societăţi şi a omului nou.

În numele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România

PREŞEDINTE.
Prof. Univ. Nicolae Călinoiu

EPOCA CEAUȘESCU — două decenii de realizări istorice

Există în viața societății omenești perioade care prin înnoirile realizate, prin progresele generale obținute în toate domeniile, devin epoci istorice fără precedent în ceea ce privește conținutul și semnificațiile lor. O asemenea epocă — cea mai bogată și densă în împliniri din istoria sa multimilenară — trăiește patria noastră în ultimele două decenii, de cînd la conducerea partidului, a poporului, se află cel mai iubit fiu al națiunii, patriotul înflăcărat și revoluționarul încercat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ctitorul României moderne.

Contururile acestei perioade, denumită cu vibrantă mîndrie EPOCA CEAUȘESCU, au fost trasate în mod magistral la Congresul al IX-lea al PCR, din iulie 1965, congres care opera deschideri îndrăznețe, nu numai în gîndirea teoretică și social-politică a partidului, ci în întreaga muncă eroică de construcție a noii societăți.

Cei 20 de ani care au trecut de la marele forum al comuniștilor români au dat o nouă și puternică strălucire personalității proeminente a conducătorului partidului, ales prin voința întregului popor să-i împlinească nobilele aspirații seculare, în grandioasa operă de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare spre comunism a României. Congresul însuși și întreaga epocă ce a urmat au purtat amprenta acestei personalități, care a dat un impuls remarcabil inepuizabilei rezerve de energie a poporului român, mobilizîndu-i toate resursele în înfăptuirea marilor programe de dezvoltare multilaterală a patriei, elaborate de partid.

România socialistă — una din cele mai dinamice societăți contemporane — prezintă astăzi imaginea unei țări prospere, angajate cu toate forțele sale umane și materiale într-un vast program de dezvoltare, de progres și bunăstare.

Industria românească a făcut un salt spectaculos, devenind de aproape 6 ori mai puternică decît în 1965, iar agricultura socialistă și-a sporit producția de peste 2 ori. Economia națională, modernă, dinamică, în plină ascensiune, dispune acum de fonduri fixe — baza dezvoltării societății — de peste 2.800 miliarde lei, din care peste 90 la sută au fost create după Congresul al IX-lea al partidului. Forța economică a patriei noastre, exprimată prin dimensiunile venitului național, este acum de 5 ori mai mare față de 1965. În toată această perioadă au fost asigurate peste 3 milioane de noi locuri de muncă, prin punerea în funcțiune, în medie, în fiecare zi, a unei noi capacități de producție principale.

Pe chipul mîndru și demn al patriei, „Epoca Ceaușescu" a așezat impresionante ctitorii pe măsura acestui rodnic ev socialist : Canalul Dunăre—Marea Neagră, Metroul bucureștean, Transfăgărășanul, mari hidrocentrale pe Dunăre și pe principalele rîuri interioare, vaste sisteme de irigații, moderne cetăți industriale, puternice cetăți ale științei, învățămîntului și culturii, instituții de ocrotire a sănătății — toate, laolaltă, obiective de interes național, cuprinse în grandiosul program al partidului. Aceste măreți împliniri sînt indisolubil legate de numele și activitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu, înflăcărat militant în slujba idealurilor supreme ale poporului și umanității, comunist de adîncă omenie care a făcut din înălțarea patriei țelul vieții sale revoluționare.

Concepția revoluționară a secretarului general al partidului, potrivit căreia o societate *pentru popor* nu poate fi edificată decît *prin popor,* se regăsește în bilanțul acestei epoci și prin afirmarea unei autentice democrații muncitorești revoluționare, exercitate prin om și în folosul direct al omului, precum și prin ridicarea multilateralității ființei umane la rangul de principiu fundamental al întregii acțiuni sociale. Permanentul dialog cu poporul, promovat nemijlocit și cu consecvență de conducătorul partidului și statului nostru, se concretizează în cele 600 de vizite de lucru efec-

tuate în aceste două decenii, în toate județele țării, în cursul cărora tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a întîlnit cu colective de oameni ai muncii din peste 2.000 de unități economice și sociale. În această epocă bogată în împliniri de esență, milioane și milioane de oameni au cunoscut un profund proces de transformare revoluționară, de înnoire a conștiinței și convingerilor, de forjare a unei noi fizionomii morale, a unui nou mod de a gîndi și acționa. Sînt anii cînd activitatea politico-ideologică și cultural-educativă au beneficiat de programe și orientări clare, care i-au sporit considerabil forța de înrîurire, capacitatea modelatoare, umanismul real devenind o strategie a dezvoltării conștiente a societății.

Anii pe care-i evocăm sînt, de asemenea, anii unor ample deschideri internaționale, țara noastră înscriindu-se ca o prezență tot mai dinamică în viața contemporană. În întreaga activitate internațională a României, în aceste două decenii, se regăsesc trăsăturile definitorii ale modului de gîndire și acțiune al președintelui Nicolae Ceaușescu — spiritul revoluționar, umanismul, înalta principialitate, clarviziunea politică. Arhitect și constructor al politicii externe românești, președintele Nicolae Ceaușescu se bucură de prețuire și respect pe toate meridianele, biografiei și operei șefului statului român fiindu-i dedicate peste 140 de volume, apărute în 21 de limbi. Prestigiul fără precedent al României pe arena mondială, numărul tot mai mare de prieteni pe care poporul nostru i-a cîștigat pretutindeni în lume, constituie cea mai elocventă confirmare a justeței orientărilor politicii interne și externe a partidului și statului nostru. Cu litere de aur se înscrie în cronica acestei epoci rolul de primă importanță pe care șeful statului român l-a avut și îl are în promovarea cauzei dezarmării, în primul rînd a celei nucleare, și păcii. Nu există problemă importantă a actualității internaționale asupra căreia România, prin glasul de înaltă autoritate al președintelui ei, să nu se fi pronunțat, să nu-și fi adus contribuția avansînd idei creatoare propuneri constructive, inițiative cutezătoare. Cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea au edificat în conștiința lumii imaginea unei Românii ancorată profund în contemporaneitate, cu o viziune novatoare și îndrăzneață asupra raporturilor dintre națiuni, implicată plenar în efortul de făurire a unei planete fără arme și fără războaie, o planetă a păcii, colaborării și înțelegerii.

Alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu ca membru titular și președinte de onoare al Academiei R.S.R., cel mai înalt for științific și cultural al țării, reprezintă o aleasă prețuire a calităților sale de eminent conducător al partidului și statului nostru, o nouă recunoaștere a prodigioasei activități pe care secretarul general al partidului comunist român o desfășoară în slujba înfăptuirii celor mai înalte idealuri și aspirații ale poporului român, ale socialismului și comunismului pe pămîntul patriei. Această alegere vine să confirme încă o dată înalta apreciere acordată impresionantelor sale opere de inestimabilă valoare științifică, contribuției aduse de tovarășul Nicolae Ceaușescu la dezvoltarea teoriei și practicii revoluționare, la îmbogățirea tezaurului gîndirii social-politice, la soluționarea marilor probleme cu care se confruntă lumea contemporană, la cauza progresului și păcii.

În cuvîntarea rostită la încheierea lucrărilor Plenarei Comitetului Central și activului de partid consacrată aniversării a 20 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. și de la alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția de secretar general al Partidului, președintele României avea să sublinieze importanța istorică a marelui forum al comuniștilor din iulie 1965 prin următoarele cuvinte : „Acum putem declara cu mîndrie că viața, realitățile au demonstrat justețea drumului pe care am mers. Doresc să declar, și în acest cadru că dacă, prin abstract, ne-am întoarce cu 20 de ani în urmă și ar trebui să stabilim pe ce cale să mergem, nu am șovăi nici un moment — chiar cunoscînd greutățile pe care le-am învins — să mergem cu toată fermitatea pe aceeași cale de muncă și luptă revoluționară, de înnoire a societății, de făurire a socialismului și comunismului corespunzător condițiilor din România, năzuințelor poporului nostru".

Manifestîndu-și adeziunea la întreaga politică externă și internă a partidului și statului, promovată cu înțelepciune și clarviziune de secretarul general al partidului, președintele Republicii, muzicienii împreună cu întregul nostru popor sînt însuflețiți de voința nestrămutată de a face totul pentru a transpune în viață hotărîrile adoptate la cel de-al XIII-lea Congres, pentru a înscrie în anii ce vin noi izbînzi în bilanțul victoriilor ce împodobesc epoca ce poartă cu demnitate numele strălucitului ei ctitor : NICOLAE CEAUȘESCU.

În spiritul înaltelor cerințe ale vieții spirituale din patria noastră, cultura muzicală s-a dezvoltat în cele două decenii care marchează progresul de ansamblu al societății românești adăugînd patrimoniului național noi valori demne de această măreață epocă. Climatul fertil în această direcție îl constituie orientările date de secretarul general al partidului, orizontul de o amploare fără precedent al creativității românești asigurat prin Festivalul Național „Cîntarea României".

MUZICA

MUZICA ÎN CONTEMPORANEITATE

PENTRU SALVGARDAREA CULTURII ŞI CIVILIZAŢIEI UMANE

NICOLAE CĂLINOIU
Preşedintele Uniunii compozitorilor
şi muzicologilor din R. S.
ROMÂNIA

Documentele supuse dezbaterii Plenarei Consiliului Naţional al FDUS au dat glas cerinţelor vitale, imperativelor fundamentale ale lumii contemporane : apărarea păcii, dezarmarea, eliminarea pentru totdeauna a spectrului războiului atomic, asigurarea continuităţii şi progresului culturii şi civilizaţiei pe planeta noastră, întărirea prieteniei şi colaborării internaţionale.

Expresie a politicii externe a partidului şi statului nostru, de colaborare şi înţelegere cu toate statele lumii, Apelul pentru dezarmare şi pace al FDUS se înscrie ca o nouă şi luminoasă pagină în cartea de aur a contribuţiei active şi prestigioase aduse de România socialistă, de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele ţării, la dezbaterea şi soluţionarea problemelor complexe ale vieţii politice internaţionale, la consolidarea destinderii şi păcii, la întărirea relaţiilor de prietenie între toate popoarele lumii, la dezvoltarea cooperării internaţionale.

Vibrantele cuvinte rostite de tovarăşul Nicolae Ceauşescu în numele naţiunii noastre socialiste „România, întregul popor vor acţiona cu toată hotărîrea pentru asigurarea dreptului fundamental al fiecărei naţiuni, al întregii omeniri — dreptul la existenţă, la dezvoltare liberă, independenţă, dreptul la viaţă, la pace!", constituie şi pentru slujitorii artei sunetelor — compozitori, muzicologi, dascăli de frumos — un înalt crez şi un permanent program de muncă şi luptă.

Ca artişti ai României de astăzi, punem la temelia creaţiei muzicale, a întregii noastre activităţi, generoasele indicaţii, ale tovarăşului Nicolae Ceauşescu, privind afirmarea pe planeta noastră a idealurilor de pace, echitate şi colaborare internaţională, a principiului participării active a tuturor popoarelor mari şi mici la salvgardarea şi înflorirea culturii şi civilizaţiei umane.

Mai mult ca oricînd, nobilul atribut al muzicii, una dintre cele mai specifice expresii ale geniului uman, ne apare legitimat de dezideratele majore ale culturii şi civilizaţiei puse în slujba salvgardării păcii, edificării unei noi ordini social-economice echitabile pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu stihiile dezlănţuite ale războiului, urii, opresiunii, exploatării şi obscurantismului.

Generată de sentimente nobile, avîntate, de o atitudine militantă, înnoitoare, arta sunetelor are capacitatea specifică de influenţare a conştiinţei, reflectînd cu mijloace proprii, de rezonanţă universală, momente sublime ale epopeii de luptă pentru libertate naţională şi progres social, imagini înălţătoare ale demersului patriotic umanist, eroismul, vocaţia muncii constructive, dragostea de pace care chezăşuiesc propăşirea societăţii omeneşti. De la cîntecul simplu pînă la genurile complexe ale simfoniei, operei, baletului, muzicii de cameră, cantatei şi oratoriului, creaţiile muzicale redau în cele mai profunde nuanţe dialectica gîndirii şi sensibilităţii omeneşti, angajarea plenară în slujba realizării idealurilor privind păstrarea şi îmbogăţirea valorilor civilizaţiei materiale şi spirituale, umanizarea universului pe care îl cucereşte omul epocii contemporane.

În anii socialismului, şi îndeosebi în ultimii 20 de ani, de cînd în fruntea partidului şi statului, a destinelor naţiunii noastre se află tovarăşul Nicolae Ceauşescu, muzica — alături de celelalte domenii al vieţii spirituale — a devenit un bun al întregului popor, un factor de edificare a conştiinţei omului nou, o mesageră a unităţii în jurul partidului, al secretarului său general. Inspirîndu-se din minunatele fapte ale eroilor construcţiei socialiste, din viaţa clocotitoare de pe şantierele patriei, din munca, izbînzile şi aspiraţiile contemporanilor, muzica românească răspunde cerinţelor actuale prin tot ce are mai reprezentativ, mai profund şi mai convingător. Înfăptuind un permanent şi fertil dialog cu masele iubitoare şi creatoare de frumos, cu artiştii amatori, muzicienii profesionişti îşi fundamentează activitatea lor pe ideile măreţe ale timpului nostru, aflînd în contactul cu realităţile dinamice, înnoitoare ale patriei o chezăşie a finalităţii actului creator, interpretativ, educaţional, de cercetare şi gîndire teoretică-muzicală.

Astăzi, cînd liniştea şi existenţa omenirii sînt grav ameninţate de cursa nesăbuită a înarmărilor, de pericolul unui război nimicitor, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale secretarului general al partidului nostru, la unison cu întregul popor, compozitorii şi muzicologii României socialiste dau glas, prin lucrările lor, dorinţei de pace şi colaborare internaţională, aspiraţii proprii dintotdeauna creaţiei muzicale româneşti.

Mobilizaţi de strălucitele documente ale celui de al XIII-lea Congres al partidului, amplu şi măreţ program de înaintare a patriei noastre pe noi trepte de progres şi civilizaţie, muzicienii din România sînt, în prezent, ferm angajaţi în realizarea unor noi şi vibrante creaţii care să exprime în forme artistice elevate dragostea pentru patrie şi popor, pentru partid şi pentru stegarul neînfricat pentru libertate şi pace a naţiunii noastre, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, strălucită personalitate a vieţii politice contemporane, luptător consecvent pentru cauza socialismului, pentru pace şi independenţă, pentru progres şi civilizaţie, pentru prietenie şi colaborare cu toate popoarele şi ţările lumii.

Ne angajăm să răspundem cu toată hotărîrea mobilizatoarelor chemări ale Consiliului Naţional al FDUS, militînd prin întreaga noastră activitate de creaţie şi social-obştească la traducerea în viaţă a măreţelor aspiraţii privind dezarmarea, pacea şi securitatea mondială.

PREMISA UNOR MARI ÎMPLINIRI

Este cunoscut faptul că, în artă, conceptul de temă, sau subiect, priveşte o premisă de acţiune, pe care dezvoltările ulterioare o învesmîntează cu nuanţe specific artistice reprezentînd roadele propriu-zise ale originalităţii, ale talentului, ale creativităţii.

La scara istoriei recente a artei noastre muzicale, ceea ce s-a impus ca beneficiu artistic incontestabil — diversitatea şi valoarea lucrărilor create, răsunetul lor internaţional — pot fi considerate ca dezvoltări şi concretizări ale unor coordonate ideologice care conturau astfel misiunea artei şi artiştilor : „Partidul şi Statul încurajează dezvoltarea nestînjenită a personalităţii tuturor artiştilor, o amplă şi laborioasă activitate de cercetare şi experimentare artistică pentru perfecţionarea continuă a măiestriei, a mijloacelor de exprimare, o largă diversitate de stiluri şi maniere de creaţie, care să îmbogăţească şi să lărgească continuu paleta artei noastre contemporane".

Cuvintele rostite ca un deziderat, în urmă cu aproape două decenii de către secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, au devenit o realitate vie, confirmînd pe deplin teza exprimată în continuarea ideilor de mai sus : „Este de la sine înţeles că, aşa cum nici un domeniu al vieţii sociale nu stă pe loc, nu se mortifică, ci urmează o linie de neîntreruptă dezvoltare dialectică, tot astfel, nici arta nu se poate închide în canoane şi tipare stabilite odată pentru totdeauna, nu se poate opri din evoluţia ei la un anumit stadiu. Legile progresului impun artei noastre socialiste să parcurgă un neîntrerupt proces de dezvoltare şi perfecţionare".

Dezvoltarea şi perfecţionarea în cuprinsul artei noastre muzicale au însemnat îndeosebi un proces de aprofundare a legităţilor specificului naţional, paralel cu înnoirea mijloacelor de expresie. Graţie cuceririlor tehnicii electroacustice, a elaborării de noi efecte sonore, paleta muzicienilor noştri s-a îmbogăţit într-adevăr, pînă la a deveni competitivă pe plan internaţional, aşa cum atestă multitudinea distincţiilor obţinute. În acelaşi timp însă, chiar şi îndărătul impresiei de insolit ce se degaja din audierea unor lucrări elaborate în spirit vădit inovator se conturau trăsăturile unei sensibilităţi autohtone ce dobîndeau resurse pînă atunci neexplorate de incorporare în mediul sonor.

Acele opere capabile „să ridice cultura şi arta românească la un nivel mai înalt de dezvoltare" — cum se scrie în Raportul la cel de al XIII-lea Congres al Partidului — au îmbogăţit efectiv patrimoniul nostru muzical, distingîndu-se îndeosebi prin modul original de interpretare a raporturilor cu arta folclorică. Muzicienii noştri au găsit modalităţile unei autentice valorificări a străvechiului tezaur de simţire muzicală nu pe calea adoptării de embleme ce sugerează în mod facil apartenenţa la un anume perimetru cultural. Cercetările teoretice, studiile de etno-muzicologice, dar, în principal, intuiţia artistică, au condus la dezvăluirea unor arhetipuri ale exprimării folclorice prin cele mai diverse mijloace de sugerare. Fie că muzicianul apelează programatic la mituri consacrate în spiritualitatea carpato-danubiană, fie că scenariul său — declarat sau latent — se situează într-un alt spaţiu sau timp, ecoul acestor constelaţii de etaloane ale muzicalităţii autohtone prefigurează un strat metaforic al limbajului, aflat într-o continuă cizelare, nuanţare şi personalizare. El conferă girul unei incontestabile originalităţi şcolii noastre de compoziţie, excluzînd împrumutul servil de maniere sau procedee, cu viaţă atît de efemeră, cu atît mai mult cu cît peisajul contemporan al muzicii noastre este nespus de bogat în autentice personalităţi cărora le datorăm „diversitatea de stiluri".

Opţiunile de mai sus conferă un suport ferm şi dialogului cu alte şcoli sau culturi muzicale — atît de fertil în ultimele două decenii — şi care poartă amprenta mesajului românesc de pace şi colaborare cu toate popoarele lumii. Anul considerat „al muzicii", care intersectează atîtea prestigioase aniversări, include în calendarul vieţii noastre muzicale prilejul unui bilanţ de o deosebită însemnătate : retrospectiva a două decenii de necontenită creştere valorică şi maturizare, de afirmare plenară a unei componente de seamă a geniului românesc.

Alexandru LEAHU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

La 5 mai în București la Arenele Romane a avut loc un concert omagial, dedicat aniversării a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și sărbătorirea „Zilei independenței României" la care au participat: Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., rector al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, compozitorii Vincius Grefiens, Laurențiu Profeta, Wilhelm Berger, Vasile Donose, Zaharia Popescu, Emilian Ursu și un numeros public spectator. Concertul a fost susținut de Muzica reprezentativă a Armatei, muzicile militare din garnizoana București, corul și soliștii Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei, corul Școlii Militare de Muzică, soliști ai Operei Române. ● Tot la 5 mai în orașul Blaj, județul Alba s-a desfășurat Festivalul muzical interjudețean „Iacob Mureșianu" ediția a III-a, manifestare înscrisă în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" și organizată în cinstea sărbătoririi a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și dobîndirea Independenței de stat a României, a 20 de ani de la cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român; au participat în juriu compozitorii: C-tin Arvinte, Mircea Neagu, Ștefan Andronic și Cornel Arion. ● Între 3—9 mai compozitorul Mircea Bădulescu a participat în juriu la faza interjudețeană a formațiilor corale, orchestrale, fanfare, muzică ușoară a pionierilor și elevilor, ce au avut loc în orașele Reșița și Drobeta Turnu-Severin în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României". ● În același cadru compozitorul Iovan Miclea a participat între 3—4 mai în juriu la Baia-Mare, 5—6 mai la Satu-Mare, secțiunea de elevi și pionieri, iar în calitatea de președinte de juriu la faza de selecție județeană a formațiilor de cor, orchestre, soliști vocali și instrumentiști amatori, la 18 mai în județul Brașov, 19 mai în județul Covasna și la 26 mai în județul Prahova. ● Compozitorul Lucian Vlădescu a participat în juriu la faza județeană a formațiilor corale de amatori din Tîrgoviște în 4—5 mai și a formațiilor de estradă între 10—12 mai. ● Între 4—9 mai la Botoșani și Suceava s-a desfășurat faza republicană a formațiilor pionierești și școlare în Festivalul Național „Cîntarea României" cu participarea în calitate de președinte al juriului a muzicologului Mihail Cozmei; membrii în juriu compozitorii: Cristian Misievici, Vasile Spătărelu și Anton Zeman. ● Între 7—13 mai în cadrul Festivalului „Timișoara muzicală" Doru Popovici a conferențiat despre: „Înaltele virtuți morale ale poporului român, reflectate în muzică". ● Între 10—12 mai compozitorul Aurel Giroveanu a participat în calitate de președinte al juriului la Concursul de muzică ușoară „Cîntecul orașului" ediția a XVII-a, pentru soliști vocali și creații ale compozitorilor amatori din Rîmnicu-Sărat, iar la 21 mai a participat la comisia de selecționare a soliștilor și orchestrelor de muzică ușoară pentru faza finală în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a V-a la Buzău. ● În zilele de 12 mai la Slobozia — Ialomița, 25 mai la Botoșani (împreună cu compozitorul Anton Zeman) și 27 mai la Pitești, compozitorul C-tin Romașcanu a participat în calitate de președinte al juriului la fazele de preselecție a formațiilor corale și muzică clasică amatori, pentru etapa finală a Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a V-a. ● Compozitorii Andrei Bretz, Ioan Alexandrescu, Gh. Bazavan și Zaharia Popescu au acordat asistență și îndrumare de specialitate formațiilor corale din sectorul 4 al Capitalei (corul Sindicat-învățămînt; Industria Bumbacului; Institutul de studii și proiectări pentru îmbunătățiri funciare; Întreprinderea mecanică de utilaj chimic) pentru faza republicană a Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a V-a. ● Între 18—20 mai în comuna Marga (Caraș-Severin) s-a desfășurat a III-a ediție a Festivalului de coruri școlare „Timotei Popovici", prilej cu care s-a ținut și închiderea festivă a anului universității muzicale sătești din Marga la care au participat compozitorii și muzicologii: Liviu Comes, Miriam Marbe, Cornel Arion, Octavian Lazăr Cosma, Titus Moisescu și George Firca. ● La 20 mai muzicologul Francisc Laszlo în cadrul manifestării „Luna cărții în întreprinderi" s-a întîlnit cu cititorii din Cristuru-Secuiesc. ● La 21 mai compozitorul Alexandru Velehorschi a luat parte la concursul de piese românești pentru violă, violoncel, contrabas și harfă ce s-a desfășurat la Liceul de arte „George Enescu" din București. ● În zilele de 23 și 24 mai compozitorii Miriam Marbe și Dan Buciu au instruit corul căminului cultural din Costești — Buzău pentru etapa finală în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a. ● Între 23—31 mai s-a desfășurat etapa republicană a formațiilor teatrale de estradă și a soliștilor vocali de muzică ușoară astfel: 23 mai la București cu participarea compozitorilor Camelia Dăscălescu, Vasile Șirli, Dan Bălan; 25—26 Pitești — Horia Moculescu, Dan Bălan; 29—31 Baia-Mare — A. Giroveanu, Daniela Fotea, Valentin Gruescu, Dan Bălan. ● Între 28—31 mai la Constanța a avut loc Festivalul-concurs interjudețean de muzică ușoară pentru soliști amatori „Steaua Litoralului" cu participarea în calitate de președinte al juriului a compozitorului Horia Moculescu. ● Tot la Constanța în zilele de 29 și 30 mai a avut loc un simpozion în cadrul „Zilelor școlii constănțene" la care au participat compozitorii Liviu Comes, Dragoș Alexandrescu și muzicologul Dinu Ciocan. ● La 31 mai la Brașov a avut loc un concurs de creație pentru formațiile corale, sub genericul „Anul Internațional al Tineretului" la care a participat în calitate de președinte al juriului compozitorului Dan Buciu și membrii în juriu Gemma Zinveliu și C-tin Catrina. ● Între 30 mai și 2 iunie la Pitești a avut loc Festivalul Concurs de muzică cultă și dans clasic „Darclée"; președinte al juriului, Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., rector al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu"

din București ; în juriu compozitorii : Laurențiu Profeta, Iovan Miclea. ● La 22 mai în cadrul manifestării „Primăvara culturală bucureșteană" Uniunea compozitorilor a efectuat o vizită de lucru pe platforma de la IC.P.I.L.-Pipera urmat de un concert susținut de studenți ai Conservatorului de muzică „C. Porumbescu" și Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin. Acțiunea a fost legată de *Ziua muzicii* în cadrul manifestării enunțate mai sus. Au fost prezenți compozitorii : Zaharia Popescu, Emil Lerescu, Mircea Bădulescu, George Draga, Ion Chioreanu, Sergiu Sarchizov și muzicologul Vasile Tomescu, studenți, cadre didactice și numeroși muncitori. ● Muzicologul și compozitorul Vasile Donose în ziua de 12 mai în cadrul manifestărilor „Primăvara culturală bucureșteană", la Uzinele de mașini grele — București, a conferențiat despre „Educația muzicală, componentă a educației umanist revoluționare a maselor". ● Între 6—11 mai V. Donose a fost președinte al comisiei de atestare pentru artiștii liber profesioniști din județele Brașov și Constanța, iar în ziua de 27 mai a conferențiat la Casa corpului Didactic din Bîrlad și la Spitalul municipal din aceiași localitate, despre „Aniversările muzicale ale anului 1985".

A. V.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Dan Buciu — *Suită românească* ● Czako Adam — *Simfonia a II-a* ● Dumitru Capoianu — *Fațete* — suită simfonică de jazz ● Theodor Drăgulescu — *Unisoane* — simfonie de cameră ● C. D. Georgescu — *Simfonia a III-a „Privirile culorilor"* ● Fred Popovici — *Introducere în anatomia sunetului I pentru 8 (10) instrumente* ● Cornelia Tăutu — *Stampa* — suită simfonică ● *Lucrări vocal simfonice :* Cornel Țăranu — *Orfeu* cantată pentru bariton și orchestră pe versuri de Cezar Baltag ● *Lucrări camerale :* Liana Alexandru — *Cvartet de coarde* ● Mansi Barberis — *Rondelul rozelor* — 9 lieduri pe vers. de Al. Macedonski ● Nicolae Brînduș — *Solilocviu III* — *„Divagos"* și *Solilocviu IV* — *„Reverberații"* ● Carmen Cârneci — *Doiniri II* pentru 2 clarinețti ● Mircea Chiriac — *Cvartet de coarde nr. IV* ● Theodor Grigoriu — *Meloepica marină și Polifonie IV*, din ciclul *Columna modală* ● Adrian Iorgulescu — *Alternanțe pentru cvintet și bandă* ● Myriam Marbe — *Sonata per due* (flaut și violă) ● Cristian Misievici — *Cvartet de coarde* ● Viorel Munteanu — *Cvartet de coarde* ● Vlad Opran — *Sonata „Piano e forte"* ● Smaranda Oțeanu — *Sonata pentru pian* ● Saviana Diamandi Oprițescu — *Imbold* piesă pentru pian ● Cristian Alex. Petrescu — *Trohos*, septet ● Paul Rogojină — *Incantații II* pentru vioară și violoncel ● Aurel Stroe — *Quintandre* — cvintet de suflători ● Ede Terenyi — *Swing-Suite* (Quartetto per Percussioni) ● Valentin Timaru — *Cadența pentru contrabas și percuție* ● Vasile Timiș — *Simfonie de cameră* ● Marina Vlad — *Trio de coarde „Vis de pace"* ● Sorin Vulcu — *Sonata pentru pian „Paramelos II"* ● Cristea Zalu — *10 Piese pentru pian.*

E. A.

Secția corală

Dan Bălan — *Participare, dezvoltare, pace* — cor mixt și pian, versuri Mircea Block ● Valentin Gruescu — *Tinerețe* — cor mixt, versuri Gabriela Tudorică ● C-tin Romașcanu — *Pace vrem și rod bogat* — cor mixt și *Pe Olteț la vale* — suită pentru cor mixt, ambele pe versuri de C-tin Cîrjan ● Eugen Popescu — *A iubi patria* și *Pămînt românesc, pămînt al liniștii și al concordiei* — ambele pentru cor mixt pe versuri de Martha Popovici ● Radu Paladi — *Marșul Independenței* — cor mixt și orchestră, versuri Corneliu Vadim Tudor ● Sorin Vulcu — *Desăvîrșita primăvară, tinerețe* — cor mixt, versuri Mircea M. Ștefănescu ● Vasile Timiș — *Dintr-un cîntec drag studențesc* — cor mixt și pian, versuri C-tin Cîrjan ● Doru Popovici — *Spre evul comunist* — cor mixt versuri C-tin Ciocan ● Cristian Alexandru Petrescu — *Partid al năzuinței* — cor mixt și flaut, versuri Cr. Al. Petrescu ● Ludovic Bacs — *Cu tot ce am* — cor mixt, versuri Andrei E. Bakonsky ● Ioan Alexandrescu — *Cîntăm pacea* — cor mixt, versuri populare ● Sergiu Sarchizov — *Dragostea supremă* — cor mixt, versuri Victor Tulbure ● Liviu Borlan — *Colind în țara Loviștei* — suită pentru cor mixt, recitator și instrumente de percuție, prelucrare pe versuri populare ● Vasile Herman — *Cîntecele cununii* — cor mixt pe versuri populare ● Valentin Timaru — *Vara* — poem coral mixt, versuri George Coșbuc ● Jodal Gabor — *Patru coruri pentru voci egale* pe versuri de Aprily Lajos ● Irina Odăgescu — *La ivit de zori (Sărbătoarea gliei)* — cor mixt, versuri Ioan Melinte ● C-tin Arvinte — *Pastel de vară* — cor mixt pe versuri populare și onomatopeice ● C-tin Rîpă — *Laudă semințelor* — cor mixt, versuri Lucian Blaga.

A. V.

Secția de muzică ușoară

Aurel Manolache — *Copiii și florile* — versuri Sașa Georgescu ● Florian Lungu — *Laminor* — piesă instr. de jazz ● Florin Bogardo — *Ce-ngînă vîntul pe viori ,N-ai să mă poți uita* și *Samba soarelui* — toate trei pe versuri de Sașa Georgescu ● Sile Dinicu — *O glumă Tango* — ambele piese instrumentale de dans ● Laurențiu Profeta — *Seri de dans la Costinești* — versuri Roxana Popescu Chiselet ● Vasile Veselovski — *Julieta, Julieta* — versuri Mihai Maximilian și *Vals lent* — versuri Angela Chiuaru ● Dan Ardelean — *Semne de dragoste* — versuri Gina Teodorescu ● Henri Mălineanu — *Frumoaso* și *Cîndva, tîrziu* — ambele pe versuri de Lucian Blaga, *De,.., ehe...* — versuri Harry Negrin și *Stroboscop* — piesă instr. pentru balet ● Alexandru Mandy — *De-ar fi..., Nu călcați vă rog pe flori* și *Și de dor...* — toate trei pe versuri de Al. Mandy ● George Grigoriu — *Dragoste stăpîna lumii* și *Tița, porumbița* — ambele pe versuri de A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Gabriel Măr-

gărint — *Pastel* — piesă instr. ● Marius Popp — *Să nu-ntrebi niciodată* — versuri Eugen Rotaru ● Johnny Răducanu — *Cîntecul codrului, Dansul horbotei* și *Nocturnă* — toate trei piese instr. de jazz ● Edmond Deda — *Am încercat să te opresc* — versuri Cella Tănăsescu ● Anton Șuteu — *Cîntec pentru o floare* — piesă de orchestră, *Hai la București* — muzică de balet și *Să nu lovim niciodată un porumbel* — versuri Dan Dumitriu ● Vasile V. Vasilache — *Diptic pentru balet în stil românesc* — piesă de orchestră ● Gelu Mihăilă — *Gînduri în noapte* — versuri Lidia Bârcă ● Camelia Dăscălescu — *Serenadă pentru ochii tăi*, versuri Roxana Popescu ● Elly Roman — *Cîntec*, versuri Nina Cassian și *Serenada ecoului* — versuri Șt. Tita.

A. V.

Secția didactică

Lucrări corale — Ioan Alexandrescu: *Voi, copii, știți unde-i țara?* v. Alexandru Bălănescu ● Aurel Giroveanu: *1 Mai* și *Strada copilăriei noastre*, v. Elena Dragoș ● Constantin Catrina: *Gîște, gîște; Barom, dirom, da!* și *Văsălie, Văsălie!*, v. populare ● Ștefan Andronic: *Măreț tricolor* și *Cîntec voios de pionier*, v. Nicolae Nasta ● Doina Rotaru: *Serbarea din pădure*, v. Doina Rotaru ● Viorel Munteanu: *Colindele grîului*, v. Aurel Brumă și *Pionierii, fiii țării* ● Domnica Constantinescu: *Timpurile anului*, pentru cor de copii și percuție ● Valentin Petculescu: *Două jocuri pentru cor la 3 voci* (Ghicitoare, Sosește circul) v. George Țărnea ● Cornel Arion: *Primăvara*, v. Nicușor Constantinescu ● Mircea Bădulescu: *Cîntecul absolvenților*, v. M. Bădulescu ● Mircea Neagu: *Școală dragă-ți mulțumim*, v. D. Popescu-Chiselet ● Liviu Rusu: *3 poeme pe versuri de M. Eminescu* (Stele-n cer, Dintre sute de catarge, În fereastra dinspre mare) ● Teodor Bratu: *File de calendar* — (Anul Nou, Hai să dăm mînă cu mînă, 8 Martie, Armindeni, 9 Mai, În vacanță, 23 August, Sărbătoarea recoltei, De ziua Armatei populare, 30 Decembrie), v. Teodor Bratu ● Dumitru D. Stancu: *Triptic de pace* (Scrisoare, Trandafirul, Ciocîrlia), v. Teofil Dumbrăveanu ● *Piese instrumentale* — Anton Dogaru: *2 jocuri pentru 2 viori și pian* (De mînă, Floricica) ● Alexandru Velehorschi: *Burlească pentru fagot și pian* ● Dumitru Marinescu: *Scherzo pt. pian* ● Dan Voiculescu: *Ecou* pentru 2 viori în canon și *Toccata* pentru xilofon, trianglu, tom-tom și piatto sospeso ● *Lucrări teoretice*: Emiliu Dragea: *Solfegii funcționale tonale* — vol. II.

R. S.

Secția de critică și muzicologie

Gheorghe Ciobanu — *Formulele melodice, elemente structurale în muzica veche românească* ● Theodor Grigoriu — *Muzica și nimbul poeziei* ● Vasile Donose — *Muzica, dimensiune specifică a culturii românești contemporane* ● Mihaela Marinescu — *Columna modală de Theodor Grigoriu, investigații în ethosul muzicii românești* ● Elena Șorban — *Procedee componistice în madrigalele și liedurile de Heinrich Schütz* ● Laszlo Francisc — *Gen, formă și specie în muzica de flaut a lui J. S. Bach* ● Despina Petecel — *Procedee ritmice expresive specifice tragediei antice, prezente în opera „Oedip" de George Enescu* ● Clemansa Firca — *Elemente expresioniste în opera „Cazul Makropulos" de Leos Janacek* ● Cristina Sârbu — *Heinrich Schütz, 400 de ani de la nașterea compozitorului* ● Ludovic Bacs — *„Arta fugii" de J. S. Bach, note despre transcrierea partiturii* ● Ada Brumaru — *Alban Berg și disimularea atitudinilor romantice* ● Alexandru Leahu — *Domenico Scarlatti sau elogiul fidelității* ● Alexandru Leahu — *Dimitrie Cuclin, aspecte ale gîndirii sistemice* ● Speranța Rădulescu — *Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată* ● Gheorghe Firca — *G. Fr. Haendel sau vocația grandiosului* ● Emilia Comisel — *Constantin Brăiloiu — conferințe, interviuri, corespondență* ● Mircea Ștefănescu — *La porțile muzicii* — Sebastian Barbu Bucur — *Psaltichie rumânească — Stihirar, vol. III* ● Viorel Cosma — *40 de ani în fotoliul de orchestră* ● Viorel Cosma — *Muzicieni din România, lexicon (literele A—C)* ● Corneliu Dan Georgescu — *Contacte contemporane între folclor și creația muzicală românească* ● George Manoliu — *George Enescu, gînditor și poet al viorii* ● Ghizela Sulițeanu — *Procesul de improvizație și substratul folcloric al sistemului macam* ● Speranța Rădulescu și Felicia Diculescu — *Evoluția acordajului viorii populare din Țara Oașului* ● Iosif Sava — *250 de scrisori de la melomani* ● Iosif Sava — *Cîteva aspecte ale creației și vieții muzicale românești.*

S. N.

Noutăți editoriale

— *Balada lui Horea* — poem coral de Doru Popovici
— *Horea* — poem coral de Mircea Neagu
— *Cinci lieduri* de Dinu Lipatti pe versuri de Verlaine
— *Catalogul tematic „George Enescu"* de Clemansa Firca
— *Melodii de neuitat*
— *Muzică ușoară pe foi volante* de Laurențiu Profeta, Gelu Mihăilă, Vasile Veselovski, H. Mălineanu și Adalbert Wincler

Noutăți Electrecord

— *Carnavalul animalelor* de Camille Saint-Saëns — interpretează orchestra Filarmonicii „Moldova", dirijor Ion Baciu
— *Vlaicu Vodă* de B. Șt. Delavrancea — regia artistică Constantin Moruzan
— *Basme* de J. Ch. Andersen
— Album *„1001 de nopți"*
— *Melodii de neuitat*
— *Melodii* interpretate de Lucia Altieri, Cornelia Vorvoreanu, Valeria Dogaru, Natalia Guberna, Ileana Moldovan
— Album *Maria Ciobanu* — 5 discuri
— Autografe muzicale — muzică populară interpretată de Gabi Luncă, Romica Puceanu, Maria Cârneci .

D. I.

PREMII ȘI DISTINCȚII OBȚINUTE LA CONCURSURILE INTERNAȚIONALE DIN ANUL 1934

1. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOARĂ „CARL NIELSEN" — DANEMARCA

Cazacu Daniela — *diploma de onoare*

2. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO DE LA SOFIA — R. P. BULGARĂ

Dămăceanu Anca — *premiul II*

3. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „J. S. BACH" — LEIPZIG — R. D. GERMANĂ

Mesteș Adriana — *premiul III (canto)*

4. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA MONTREAL — CANADA

Atanasiu Dan — *premiul V*

5. CONCURSUL INTERNATIONAL „KOCIAN" DE LA USTI NAD ORLICI — R. S. CEHOSLOVACIA

Vioară — a) grupa I (7—10 ani)

Tomescu Alexandru — *mențiune*

b) grupa II (10—12 ani)

Vornicelu Dan — *premiul I*

c) grupa III (12—14 ani)

Bilciurescu Dinu — *premiul II*

Mureșan Irina — *mențiune*

d) grupa IV (14—16 ani)

Aliman Răzvan — *premiul I și premiul „Kocian" pentru cea mai bună interpretare a unei piese de Kocian*

Simionescu Silvia — *premiul II*

Violoncel — a) grupa II (14—16 ani)

Popovici Valeriu — *premiul II*

Gafton Laurențiu — *Premiul IV*

6. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN „MARIA CANALS" DE LA BARCELONA — SPANIA

grupa A (12—16 ani)

Borac Luiza — *premiul IV*

Corjos Oxana — *diplomă de onoare*

grupa B (17—20 ani)

Sandu Valentina — *diplomă de onoare*

7. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA CATANZARO — ITALIA

a) grupa pînă la 12 ani

Popescu Mădălin — *premiul I absolut*

b) grupa 12—14 ani

Secoșan Raluca — *premiul I*

Buga Cristina — *premiul II*

c) grupa 15—18 ani

Lupu Olguța — *premiul II*

Vasiliu Mihaela — *premiul III*

d) grupa 18—21 ani

Stancov Diana — *premiul III*

e) grupa 20—23 ani

Ilieș Corina — *premiul II*

f) grupa pînă la 32 ani

Theodoru Mihai — *premiul III*

8. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „CITTÀ DI STRESA" — ITALIA

pian — categoria A

Dina Mirabela — *premiul I absolut*

— categoria C

Chifane Raluca — *premiul I*

Provian Călin — *premiul II*

— categoria D

Simion Radu — *premiul II*

— categoria E

Vasilache Răzvan — *premiul I*

vioară — categoria A

Tomescu Alexandru — *premiul I absolut*

Belcea Corina — *premiul I absolut*

Popescu Cristian — *premiul I absolut*

Tudoraș Dorin — *premiul I absolut*

— *categoria B*

Oprea Caius — *premiul I absolut*
Oancea Mihaela — *premiul I absolut*
Ghiga Mihai — *premiul I absolut*
Ionescu Galați Florin — *premiul I absolut*

— *categoria C*

Kiss Adrian — *premiul I*
Popescu Bogdan — *premiul II*

9. CONCURSUL INTERNAȚIONAL PENTRU CVARTETE DE COARDE DE LA COLMAR — FRANȚA

Cvartetul „Pro musica" — *premiul I*
Ifrim Cristian — *vioara I*
Cazan Marin — *vioara II*
Vasile Ioan — *violă*
Cavassi Dan — *violoncel*

10. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN „CITTÀ DI SENIGALIA" — ITALIA

Tătaru Diana — *premiul IV*
Goilă Camelia — *premiul V*
Bâtă Gabriel — *mențiune*

11. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO DE LA VIENA — AUSTRIA

Cioromila Mariana — *premiul III*

12. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOARĂ „TIBOR VARGA" DE LA SION — ELVEȚIA

Roșianu Andrei — *premiul VI*
Mangra Dorina — *premiul VII*

13. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN „MARCONE" — ITALIA

categoria I (8—11 ani)
Dobrescu Iulia Maria — *premiul I*
Pițu Maria Magdalena — *premiul II*

14. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA SANTANDER — SPANIA

Sandu Constantin — *mențiune de onoare*

15. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „V. BELLINI" DE LA CALTANISETTA — ITALIA

Oncescu Inna — *premiul II*

16. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „FRANCISCO VINAS" DE LA BARCELONA — SPANIA

Petrescu Liliana — *premiul special pentru cea mai tînără mezzosoprană — finalistă*

17. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN „V. BUCCHI" — ITALIA

Deleanu Andrei — *premiul III (premiile I și II nu s-au acordat)*

18. FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „KATIA POPOVA" DE LA SOFIA — BULGARIA

Ciurdea Teodor — *diplomă și medalie de aur*

19. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO DE LA TOULOUSE — FRANȚA

Moisuc Alexandru — *premiul special al orașului Toulouse*

20. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „MARGUERITE LONG — JACQUES THIBAUD" — FRANȚA

Croitoru Gabriel — *premiul special oferit de Fundația Samson François*

ELLY ROMAN LA 80 DE ANI

Seara de 13 mai este pentru Uniunea Compozitorilor o seară deosebită, o seară plăcută și plină de interes. Împreună cu un grup de valoroși interpreți care au răspuns invitației noastre, dorim să aducem omagiul nostru cald, prietenesc și colegial Maestrului Elly Roman, la cei 80 de ani, împliniți în aceste zile și pe care neobositul compozitor îi poartă atît de frumos. Elly Roman este fără îndoială unul dintre stîlpii ce au susținut construcția școlii noastre de muzică ușoară. Cu cinci decenii în urmă — într-o vreme cînd oficialitatea era total străină de ideea unei muzici de divertisment cu profil propriu, național, autorul cîntecelor *Două viori*, *De ți-ar spune poarta ta* sau mai tîrziu al șlagărului *Tropa tropa* — se afirma, încă de tînăr, ca un autentic corifeu al școlii ce avea să se constituie în jurul lui Ion Vasilescu și pe care noi astăzi o numim, nu fără un îndreptățit orgoliu, școala românească de muzică ușoară. Creația lui Elly Roman este însă departe de eticheta și așa discutabilă a genului zis „ușor". Ea dezminte atît ușurătatea cît și efemeritatea — afirmîndu-și cu tărie vocația culturală și educativă majoră. Că Elly Roman — vestit autor de șlagăre — este totodată muzicianul distins, la curent cu toate evenimentele muzicale ale contemporaneității și care nu odată, la vîrsta cînd de obicei ne mulțumim a repeta vechi procedee verificate, ne-a surprins prin înnoirea limbajului, prin îndrăzneala cu care aborda mijloace noi de expresie.

Autorul operetei *Spune inimioară* este astfel tînăr în ciuda faptului că în carul său plin de roade duce, pe fiecare roată, cîte 20 de ani de viață. Îi dorim sănătate și putere de muncă, noi și mari succese, alături de distinsa sa soție, alături de noi toți care-l iubim și stimăm.

La Mulți Ani, iubite maestre.

Laurențiu PROFETA

Nu știu, de fapt, ce sărbătorim noi, azi, aici. Vîrsta de aur a lui Elly Roman, sau tinerețea lui fără bătrînețe ?

Căci, de șase decenii, Elly Roman scrie muzică. Scrie cîntece, scrie comedii muzicale și operete, cu o invenție mereu proaspătă, cu apă vie, care refuză să sece, o fîntînă din care s-au adăpat — cu melodii de neuitat — două generații.

Două generații, care au crescut și au ajuns la vîrsta aducerii lor aminte cu melodiile lui Elly Roman pe buze. Pe buze și în suflet, fiindcă *Ilona*, *Nu mai plînge Baby*, *Nușa*, *Gîndește-te la mine*, *De m-ai iubi și tu*, *Tropatropa*, *Cîntecul Deltei* și atîtea și atîtea altele sînt, toate, cîntece de viață lungă. Ele fac parte din acel tezaur de melos, care se întipărește în sufletul unui întreg popor, ca să germineze neîncetat într-însul emoții, simțiri duioase, calde, generoase.

L-am cunoscut pe Elly Roman într-o seară, în 1925, la Ploiești. Ne aflam într-o societate în seara de Revelion, unde — la un moment dat — invitații au început să aplaude și să-l invite pe Elly Roman la pian. Și a cîntat prima compoziție — sau una din primele — un „shimmy", intitulat *Gratitude*. Am urmat eu, tot la solicitările subliniate de aplauze, să-mi cînt la pian prima mea compoziție. Aceasta a fost prima întîlnire a noastră, prima coincidență a drumurilor noastre... paralele.

Au mai fost și altele, multe. Amintesc din ele doar apariția simultană — la aceeași editură — a cîntecelor noastre de debut, ca și primirea noastră simultană — în octombrie 1932 — ca membri în fosta societate a compozitorilor români, lucru atestat de procesul verbal de comitet, aflat în arhiva Uniunii.

Astfel l-am cunoscut și l-am îndrăgit, ca să învăț să-l stimez și — îl rog să nu mi-o ia în nume de rău ! — să-l și invidiez nițel pentru sacul fără fund al inspirației sale mereu noi, mereu surprinzătoare.

Am colaborat de-a lungul anilor, în confreria compozitorilor români, ca de fiecare dată Elly Roman să-și demonstreze inteligența, talentul, cunoștințele, energia, puse — fără șovăială — în slujba muzicii ușoare românești, în slujba teatrului nostru muzical, a colegilor mai tineri și mai puțin tineri.

S-ar putea scrie o carte întreagă — și ce plină de interes ar fi ea pentru cititorii de

azi ! — despre tot ce a făcut Elly Roman, compozitor, pianist, dirijor, poet al unor versuri pline de culoare, conducător de instituții artistice și — în tot acest timp — un om deosebit de activ, trăind cu întreaga lui ființă alături de marile înnoiri din patria noastră, înnoindu-se și el neîncetat, sporind în invenție și experiență, dovedind — cum spunea cineva — ce lucru greu e muzica ușoară, atunci cînd vrei s-o faci bine.

Elly Roman a făcut totul bine. De asta îl iubim și-l prețuim, de asta îi urăm să fie cît mai mulți ani și de azi înainte, în mijlocul nostru, în mijlocul celor ce-i cîntă muzica melodioasă, emoționantă, omenească.

Să ne trăiești, dragă Elly Roman, la optzeci de primăveri, la optzeci de ghiocei care ți-au înflorit atît de nobil creștetul !

Mișu IANCU

★

Seara dedicată lui Elly Roman a cuprins un program din creația compozitorului, la interpretarea căruia și-au dat concursul pianista Ilinca Dumitrescu, un grup de soliști ai Teatrului de Operetă din București — Daniela Diaconescu, Rodica Mincef, Margareta Niculescu, Cella Tănăsescu, Daniel Eufrosin, Eugen Savopol, Dorin Teodorescu ; la pian — Edith Huzly și Marin Voicu ; de asemenea, Dorina Drăghici — artistă emerită — Luigi Ionescu și Marina Scupra, acompaniați la pian de Gerry Podgoreanu.

MARIUS ȚEICU

La o foarte sumară trecere în revistă a producției de muzică ușoară românească din ultimii 25—30 de ani, concluzionînd, putem afirma că sensibilitatea umană a evoluat spectaculos traversînd de la un capăt la altul limitele sale. A existat o perioadă cînd s-a scris o muzică letargică, descătușată de pulsațiile cotidiene, apoi s-a scris o muzică trepidantă, scandaloasă care, dimpotrivă, se plasa la polul opus al trăirii, pentru ca în ultima vreme, pe fondul unei deosebite varietăți stilistice, melodica, ca entitate definitorie în relevarea unei năzuințe, a unei experiențe, a unei deveniri umane, să-și ceară din nou drepturile.

Și pentru Marius Țeicu, apreciatul nostru compozitor de muzică ușoară, melodia are aceleași atribute. „Chiar și în muzica modernă există melodie — îmi mărturisea —, ea a căpătat doar alte valențe. Ea nu trebuie să dispară, ci să fie înțeleasă contemporan. Piesa de muzică ușoară este o melodie care într-un timp scurt trebuie să transmită un mesaj, să adăugăm o stare, un scop ca moment artistic. Și, dincolo de instrumentele tehnice pe care le are la dispoziție pentru a îndeplini aceste deziderate, compozitorul trebuie să convingă". Marius Țeicu a reușit să convingă un public extrem de numeros prin tinerețea, sinceritatea, optimismul melodiilor sale, prin acea sonoritate contemporană în care distingem zone ale sensibilității românești de exprimare artistică.

Este o tendință generală a compozitorului modern (indiferent cărui gen de muzică i s-a dedicat, dar cu atît mai mult în muzica ușoară, unde emoția artistică se consumă foarte repede) de a-și modela un stil componistic personal în strînsă legătură cu nivelul atins în interpretarea contemporană, cu receptivitatea actuală. Compozitorul de astăzi și în special cel de muzică ușoară, are în plus o experiență de auditor, de spectator ce direcționează formarea personalității sale artistice în strînsă interdependență cu cerințele publicului. „Compozitorul — îmi spunea Marius Țeicu — trebuie să țină cont de preferințele publicului, dar să nu devină sclavul lui. El trebuie să îmbine elementele contemporane de scriitură cu convingerea că piesa îl reprezintă, că își poate aduce o contribuție de valoare".

Marius Țeicu este un artist complet. Drumul început pe băncile școlii la clasa de oboi, continuat la conservator la catedra de dirijat, finalizat în preocuparea constantă pentru muzica ușoară, reprezintă o experiență a cărei utilitate se face simțită în activitatea prezentă. Marius Țeicu este creator, orchestrator, adeseori interpretul vocal sau instrumentist al propriilor compoziții. Melodiile sale *(Oameni / Frumoasele duminici / Dragostea nu are asemănare / O romantică fată / Să cîntăm azi omenirii / Planete / Umbra plopilor / Voi rîde iar / Cineva / Cine ești tu / Stai, stai, stai / Proverbe / Tăcerea nu-i de aur / Plouă cu soare / Fotografia / Unde erai / Mama doar*

mama / Copiii cîntă pacea lumii / Trăiesc / Stai, nu pleca — pentru a enumera doar cîteva) poartă amprenta comunicării afective cu viața îmbinînd inspirat optimismul luminos cu visarea nostalgică.

Intrînd în laboratorul său intim de creație, Marius Țeicu mi-a destăinuit că melodiile sale s-au născut abordînd ambele sisteme de a compune : pornind de la poezie „cînd starea afectivă îți este impusă, compozitorul trebuind doar să completeze muzical atmosfera versurilor, libertatea de imaginație a formei muzicale fiind însă îngrădită de metrica poetică", (caz în care textul dă tonul ca valoare), sau pornind de la muzică, „de la o stare prealabilă ce însumează muzical și poetic zona ulterioară de desfășurare, caz în care textierul se simte încorsetat în versificație de o anumită curgere sonoră" (situație în care melodia are întîietate). Marele talent creator constă tocmai în a echilibra valoric cele două componente care, împreună (muzica prin vers și versul prin melodie), își pot găsi drumul spre corzile sensibile ale sufletului. Am înțeles din discuția purtată că important este ca fiecare nouă melodie oferită consumului artistic să aducă ceva nou ca stare, ca univers sensibil.

„Marea satisfacție pentru un compozitor este ca piesele sale să trăiască cît mai mult". Recitind titlurile melodiilor amintite mai sus, majoritatea avînd deja o „vîrstă", fiind recunoscute și apreciate, cred că Marius Țeicu, căpătînd emanațiile sensibile ale spiritualității românești, construiește cu ușurință drumul spre șlagăr. „Vinovați" se fac și textierii Sașa Georgescu, Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu, Eugen Rotaru, Ovidiu Dumitru ș.a. cu care compozitorul colaborează și bineînțeles interpreții care aduc melodiilor sale, în plus, expresivitate, căldură, emoție în comunicare. Printre aceștia i-aș aminti nu numai pe fostii elevi de la Școala populară de artă (unde Marius Țeicu a funcționat o perioadă ca profesor corepetitor la clasa de canto a profesoarei Florica Orăscu), azi foarte cunoscuți interpreți de muzică ușoară (Angela Similea, Mirabela Dauer, Dida Drăgan, Adrian Romcescu, Olimpia Panciu, Mihai Constantinescu), dar și pe Corina Chiriac, Aurelian Andreescu, Marina Voica, Cornel Constantiniu cu care compozitorul a stabilit fructuoase colaborări.

Desigur că palmaresul său cuprinde o listă întreagă de premii și distincții obținute la concursuri și festivaluri naționale și internaționale (premii ale Uniunii Compozitorilor în 1976, 1979, 1981, 1984, premii la Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia edițiile 1973, 1974, 1983, premii ale Organizației Pionierilor în 1979, 1981, 1984, premii în concursul „Melodii" : 1979—1983, premiu în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" ediția 1979, selectarea pe disc și dublă casetă a melodiei *Voi copii* — alături de alte 25 piese din toată lumea în 1982 la Berna — Elveția în cadrul concursului pentru cele mai frumoase cîntece dedicate copiilor) și deasemenea participări la festivalurile și concursurile din R. F. Germania, U.R.S.S., R. P. Polonă, R. D. Germană — sînt cîteva confirmări unanime ale calității artei sale. Dincolo de aceste binemeritate succese, importantă rămîne valoarea artistică a compozitorului, faptul de a fi valorificat inspirat subtilitățile și rafinamentele de exprimare artistică proprie poporului său, dînd viață unor melodii generoase, pline de farmec și umor.

Aria de manifestare creatoare a compozitorului Marius Țeicu este deosebit de variată. Semnificativă ar fi poate, dorința sa de a dărui și copiilor un repertoriu adecvat : mă gîndesc nu numai la cîntecele de muzică ușoară dedicate celor mici, dar și la piesele corale, la muzica serialului pentru copii „Racheta albă" sau mai recentul musical „Mary Poppins", toate oferind copiilor o literatură muzicală construită pe o tematică specifică vîrstei și preocupărilor lor. Nu lipsesc din activitatea sa creatoare nici show-urile de televiziune, muzica de film și pentru a mă referi la cîteva intenții actuale : musical-ul pentru Teatrul de operetă din București „Examene, examene", muzica la filmul „Punguța cu doi galbeni", piese de muzică ușoară. O activitate rodnică ce-și așteaptă confirmări viitoare.

ION CRISTINOIU

Profesia pe care o îmbrățișăm în viață fiecare dintre noi reprezintă, evident, convingerea că pe făgașul pornit putem lăsa în urmă

umbra personalității noastre în permanență căutare și regăsire de sine, putem contribui cu cel puțin o cărămidă în plus la elucidarea

frămîntărilor umane. L-am întrebat odată pe compozitorul Ion Cristinoiu ce a însemnat atunci, la început de drum, optarea pentru muzica ușoară, ce înseamnă acum, pentru el său lăuntric, drumul parcurs. Răspunsul a venit simplu, direct și fără ezitare : „Totul". Un singur cuvînt concludent și enigmatic în același timp pentru un om integrat într-un anumit angrenaj social de cerințe, necesități și determinări spirituale. „Totul" — făcut, împlinit poate însemna mult, poate însemna puțin. Înseamnă mult dacă privim în urmă munca, efortul de autodepășire. Mi-au venit atunci în minte melodii mai vechi sau mai noi din creația compozitorului, șlagăre consacrate, episoade ale simțirii umane ce consumă pînă la ultima fibră sensibilitatea noastră. Firesc, s-a născut întrebarea care ar putea fi secretul perenității artei sale creatoare. Primul gînd cu care am încercat să răspund a fost — talentul, un deosebit simț al captării în vers și muzică a energiilor vieții tinere, capacitatea de a intui artistic sensul prefacerilor contemporane. Apoi am gîndit — sinceritate, angajarea deplină în a oferi adevărate pastile sonore, semnificații cu efecte primenitoare. N-am putut trece însă nici peste cei 20 de ani de activitate pe tărîmul muzicii ușoare, timp care pentru compozitorul Ion Cristinoiu a însemnat continuă perfecționare, respect și exigență față de sine. A avut amabilitatea să răspundă personal curiozității mele și am descoperit atunci un om nu numai îndrăgostit de muzică, dar și un cuget preocupat pentru sensibilizarea acestei vaste comunități umane iubitoare a genului ușor. „În artă — îmi spunea compozitorul — este absurd să ne gîndim că totul se poate realiza numai prin cel mai de preț dar pe care trebuie să-l posede un artist : talentul. Fără știință, fără știința de a munci un artist rămîne singur și singur nu poate exista. Mai mult, talentul fără celelalte deziderate îl poate ucide dacă nu știe cum să-l folosească".

„Totul" înseamnă mult dacă ne gîndim la continua nevoia a artistului de a oferi oamenilor bucuria unei trăiri la unison cu neliniștile, cu visele lor. Fructul expresiv se naște în chipul cel mai firesc din confruntarea mijloacelor tehnice de care dispune, cu intenția vie, evocatoare. Există în melodia sa o predestinare reciprocă a cuvîntului spre fluxul sonor ce-l însoțește.

Se vorbește mult despre șlagăr și despre obligativitatea lui de a se suprapune problematicii epocii prezente și ritmului contemporan de traversare a evenimentelor. Avem un public numeros care îndrăgește muzica ușoară, avem de asemenea compozitori care zămislesc melodiile respective. Între acești poli se produce în permanență un schimb valoric. Condiția esențială, însă, a unei melodii pentru a rămîne nemuritoare este să convingă pe tînăr și vîrstnic deopotrivă. Sau, așa cum îmi mărturisea compozitorul Ion Cristinoiu „rețeta șlagărului nu a descoperit-o încă nimeni, aprecierea cea mai justă nu o poate face decît timpul". Și se pare că timpul a fost foarte generos cu persoana sa dacă mă gîndesc pe de o parte la cîteva titluri îndrăgite și fredonate de un public numeros *(Te-așteaptă un om, N-am noroc, Cheamă-mă, Nici o lacrimă, Încrederea, Uită nostalgia, Ani fericiți, Taina nopții, Hai să ne imaginăm. Casa mea, De singurătate, Dacă n-ai fi existat, De n-ai să vii),* la premiile și distincțiile acordate în cadrul festivalurilor și concursurilor în toată cariera de creator, pe de altă parte. Dacă am să amintesc doar premiile obținute în cadrul Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia (în 1975 — Premiul I pentru *Melodiile dragostei, Revederea* și *Pentru tine,* în 1984 — Trofeul Mamaia pentru cîntecele *De n-ai să vii* și *Soare pe pămînt),* cele obținute în cadrul concursului „Melodii — 81" (pentru *Taina nopții),* — 82 (pentru *Casa mea* și *Nu e drept să fii uitat),* — 83, (pentru melodia *Ce mică-i vacanța mare)* și cele șase premii la edițiile concursului „Șlagăre în devenire" în perioada 1982—1984, n-am făcut altceva decît să enumăr o parte din lista succeselor pe care compozitorul Ion Cristinoiu le-a cîștigat și trăit cu fiecare nouă melodie zămislită.

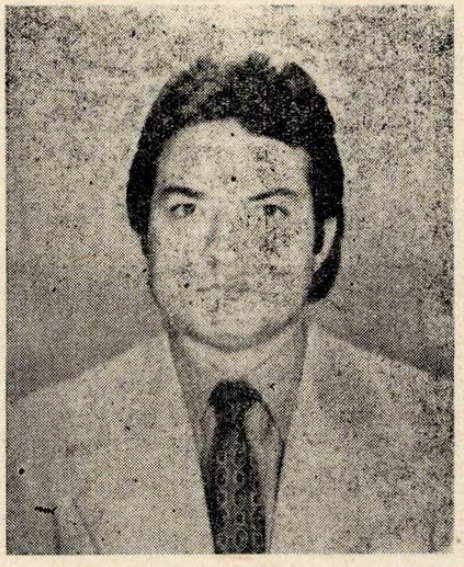
Am fost tentată să aflu care este mobilul, ideea călăuzitoare pentru arta sa. Mi s-a răspuns : „forță, dinamism, vigoare și penetranță a intenției". Există într-adevăr o caracteristică contemporană a genului în a-i afirma vocația sa educativă, cu efecte modelatoare imediate. Educație sau divertisment — iată o problemă a muzicii ușoare mult mai amplă și serioasă decît pare la prima vedere. Am depășit de mult faza în care ne lăsam purtați de fiorul sonor al propriilor noastre trăiri. Fiecare generație se naște și evoluează odată cu tot ceea ce îi este contemporan. „Poate că unii mai tînjesc după sonoritatea catifelată a unei formații cu ghitară rece, contrabas, o tobă în surdină și un singur microfon pentru interpretul vocal — mărturisea Ion Cristinoiu. Dar se pune întrebarea : ce-am dat și ce-am cîștigat". Am înțeles atunci că „Totul" — înfăptuit, realizat poate însemna puțin pentru o conștiință ce privește înainte, simte pulsul devenirii și se străduiește să anticipeze transformarea oferind soluții convingătoare. Muzica ușoară, teren de largă accesibilitate, înseamnă pentru compozitorul Ion Cristinoiu o enormă răspundere. Personal, a dat oamenilor o muzică a timpului ce împrumută vieții sensibilitate, vigoare, a zămislit o artă ce rafinează cererea, cîștigînd permanent prin experiență și pasiune de muncă unealta formării unui discernămînt artistic, a unui gust estetic general. „Trebuie găsită modalitatea — îmi spune compozitorul — trebuie luptat pentru a face o educație muzicală sănătoasă, o școală a limbii muzicale pentru că arta sonoră, melodia de muzică

ușoară, trebuie nu numai ascultată ci și simțită". Simțită, aș adăuga eu, la nivelul chemării lansate, la nivelul subtil, dinamic al trăirii propuse, la nivelul concret de manifestare exterioară — condiție esențială pentru formularea ulterioară pe o treaptă superioară a concepției de creație, a propriei evoluții. În felul acesta cercul se închide în același fel în care într-o simplă existență „mama dă copilului viață, iar acesta îi dă celei care l-a creat maturitate, sens, rațiunea de a fi" — au fost frumoasele cuvinte ale compozitorului.

„Totul" — realizat, „totul" — împlinit ca punct de pornire pentru alte realizări, pentru alte împliniri. Un temei nobil, o demnitate profesională aleasă care prin cîntecul de muzică ușoară se străduiește să stimuleze și să hrănească sensibilitatea unei atît de vaste comunități umane ce îl solicită.

MARCEL DRAGOMIR

Dacă problema creației artistice este problema conștiinței umane ce sintetizează o experiență, ce propune sensibilității noastre noi soluții de cunoaștere, ce construiește, deci, un arc peste timp, un legato suprem peste toate



acumulările trecute și viitoare, în cazul compozitorului de muzică ușoară, aceeași problemă este mult mai complicată decît pare la prima vedere. Pentru că din punctul de vedere al conținutului ei, melodia de muzică ușoară poartă în primul rînd responsabilitatea prezentului simțit, trăit. Compozitorul de muzică ușoară este plasat cumva la întretăierea faptelor, simțămintelor, năzuințelorn cotemporane. Și de aici, din focul luptei prezente, creatorul trebuei să nască fructul mult așteptat. Și nu este de loc simplu să știi să dai omului exact ceea ce așteaptă de la tine.

Sînt gînduri de la care am plecat într-o convorbire cu compozitorul Marcel Dragomir și am avut satisfacția să fiu completată în presupunerile mele : „Caut modul cel mai simplu, direct, frumos de a mă apropia de oameni, de ceea ce simt și trăiesc, de a mă identifica cu ei. Sigur, tindem fiecare spre un ideal. Dacă ajungi să-l atingi, e o problemă de timp, de experiență. Dar din păcate timpul pentru muzica ușoară este în defavoarea compozitorului. Modele se succed cu repeziciune, dar ceea ce trece peste mode, peste timp este acest ideal al său". Acest ideal, aș completa eu, care, paradoxal, dacă excludem dorința fiecărui creator de a da tot ce este mai bun, mai reprezentativ pentru el, nu este de loc fix. Societatea evoluează, trăirile se ramifică. Creatorii de muzică ușoară dau în funcție de moment soluția respectivă. Idealul împlinirii creatoare este acela de a fi mereu în pas cu transformarea, de a o ști, de a o simți, dar poate și mai important este să te schimbi tu însuți în același ritm cu ea. Idealul de a crește o dată cu cel de lîngă tine, sub forța unificatoare a creației tale. Sigur, este o problemă de opțiune, zona în care vrei să te plasezi, perspectiva din care dorești să privești lumea, să o cunoști și să o îmbogățești sensibil. Pentru Marcel Dragomir aceasta este preponderent lirică, în care rezonează universul sufletesc al omului. Melodia sa reprezintă din acest unghi, modul cel mai firesc de comunicare, oferind oamenilor o acumulare de sentimente, idei, experiență de viață. „În fața pianului, dorind să scriu o melodie mă întreb întotdeauna ce-ar fi mai bine să compun : o melodie care să-mi placă mie, publicului sau specialistului. Sigur, cel mai ușor ar fi să scriu ce-mi place, pornind și de la ideea că ceea ce-mi place mie, place și altora. Experiența mi-a demonstrat că lucrurile nu evoluează în direcția la care cineva s-ar aștepta. Și atunci, cînd scriu, încerc să fiu un om obișnuit și un specialist în același timp, iar dacă reușesc să creez o melodie care să întrunească sufragiile celor două categorii, cred că am izbutit".

Și a izbutit într-adevăr, Marcel Dragomir fiind unul din îndrăgiții compozitori de muzică ușoară de la noi. Dovada sînt premiile și distincțiile obținute în cadrul festivalurilor și concursurilor la care a participat : premii în cadrul Festivalului de la Mamaia ediția 1974, 1976, 1983, 1984, premii în cadrul concursurilor organizate de U.T.C. ediția 1975, 1979, 1981, 1984, laureat în cadrul concursurilor „Melodii" 1980, 1981, 1982, 1983, numeroase premii la concursurile de televiziune „Șlagăre în devenire", premii în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" ediția 1981, 1983, premii în cadrul Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt patria mea". La toate acestea adăugăm aprecierile unanime de care Marcel Dragomir s-a bucurat cu ocazia participării la diferite concursuri

internaţionale : în 1977 la Sopot (pentru melodia *Un albastru infinit)* şi în 1979 tot la Sopot — premiul special al juriului (pentru melodia *Teatrul de păpuşi* şi *Dansul copiilor)* şi în 1980 la Rostock (R.D.G.) — premiul pentru cea mai bună melodie *(Ce frumos zîmbeşte marea).* Dacă la toate acestea vom aminti şi căldura cu care publicul iubitor al genului uşor întîmpină în sala de concert fiecare nouă melodie a compozitorului, vom avea imaginea unui om pe deplin identificat cu neliniştile, şi căutările semenilor săi.

Am dorit să aflu care a fost preţul atîtor reuşite şi am înţeles atunci încă o dată, că viaţa unui creator, continuu preocupat de a lansa prin arta pe care o crează punţi spre înnobilarea, spre armonia sufletească, nu este de loc uşoară. „Drumul unui compozitor — îmi spunea Marcel Dragomir — nu este niciodată presărat numai cu succese. Momentele de insatisfacţie sînt mai multe decît cele de satisfacţie profesională. Pentru că succesul nu este un punct terminus, o satisfacţie definitivă. Atunci se pun problemele în mod constructiv, în mod sincer". Din această perspectivă privită creaţia, viaţa în general, cred că „omul obişnuit" — aşa cum îmi spunea compozitorul — are alt acces la valoare. G. Enescu spunea că una din cerinţele căreia artistul trebuie să ştie să se supună este aceea de a „învăţa să-şi apere liniştea". Liniştea emoţiei creatoare, a înţelepciunii cugetului. Şi toate acestea simţite şi trăite în universul lăuntric, din care spiritul şi sensibilitatea artistică se înalţă pentru a esenţializa, pentru a înnobila. De aici, de la această înălţime a gîndului creator, l-am înţeles pe Marcel Dragomir atunci cînd mi-a mărturisit : „învăţ din experienţa mea de zi cu zi, fără a neglija marea experienţă acumulată de maeştrii genului. Sînt compozitori care au atins culmi şi poate perfecţiunea melodiei în muzica uşoară şi de aceea înainte de a începe să scriu mă aplec cu dragoste asupra unor melodii scrise chiar înaintea lui Vasilescu, fapt ce mă pune într-o stare specială de creaţie". Poate dorinţa de a lărgi teritoriile cucerite, poate sentimentul răspunderii prezente şi viitoare, poate nevoia de a modela sensibilitatea umană şi pe alte căi decît pînă acum — să fie acea stare specială de creaţie, sau, poate, toate la un loc. Oricum, evidentă în creaţia compozitorului Marcel Dragomir, este intenţia novatoare. „Este foarte greu să schimbi structura unei melodii — îmi spunea. Dar asta nu înseamnă că trebuie să stai închistat în tiparele ei şi să nu încerci să străbaţi cercul de legi cu care este încorsetată. Pentru ca produsul tău să fie acceptat nu trebuie să ignori moda, dar nici să fi subjugat de ea. Cu fiecare creaţie adaugi ceva nou, în muzica uşoară cu picătura. Şi apoi, picături tot mai multe pentru ca publicul să te accepte şi să te înţeleagă, aducîndu-i şi tu în acelaşi timp un plus de sensibilitate care să-i rafineze gustul".

Întrebarea : care credeţi că sînt condiţiile pe care trebuie să le deţină o melodie de muzică uşoară pentru a deveni şlagăr — este pentru mine inevitabilă. Nu numai gîndindu-mă la doar cîteva titluri din creaţia compozitorului : *Un albastru infinit / Numai lîngă tine / Pentru tine draga mea / Să păstrăm pămîntul teafăr / Tinerii din România / Adu-mi clipa de lumină / Trenul galben fără cai* etc. Nu pentru că aş avea speranţa obţinerii unei reţete pe care s-o pot face publică, (sînt sigură aşa ceva nu există). Doresc să aflu de fiecare dată cînd pun o astfel de întrebare (dincolo de conţinut şi realizare tehnică) dacă nu cumva şlagărul, acea melodie aşteptată, căutată este pe undeva opusul unei anumite stări la scară largă socială, dacă nu cumva este soluţia, macazul spre altceva. Răspunsul a venit limpede exact pe drumul pe care i-l deschisesem: „Omul intră destul de des din motive diferite de ordin social, psihic, afectiv într-un fel de criză a sensibilităţii, cînd doreşte să găsească în melodia pe care o ascultă un univers posibil de urmat pe care să-l împlinească apoi în viaţa de zi cu zi. Marea şansă a compozitorului este să intuiască această aspiraţie, oricare ar fi sensul ei şi dacă rezultanta finală se suprapune necesităţii respective, melodia va fi cu siguranţă un şlagăr".

Marcel Dragomir, compozitor de muzică uşoară, creator de vise, făuritor de idealuri o existenţă vie, prezentă oriunde omul gîndeşte, speră, construieşte ; Marcel Dragomir presat de timp şi de statutul efemer al melodiei, dornic de perfecţionare a sa şi a cîntecului său ; Marcel Dragomir pentru care fiecare nouă compoziţie înseamnă un drum luat mereu de la capăt pentru a-l face pe el, omul acestei lumi, să poată mai mult decît poate, să fie mai bun decît este. Într-adevăr o viaţă de împliniri şi satisfacţii. În rest, aşa cum spunea acelaşi mare G. Enescu, „fă-ţi meşteşugul în tăcere".

Monica IONIŢĂ

Profilul unui ansamblu: „ARS NOVA"

Ansamblul a luat ființă din inițiativa și sub conducerea lui Cornel Țăranu. În 1968, pe atunci tînărul compozitor, lector la Conservatorul clujean „George Dima", a invitat un mănunchi de muzicieni-interpreți, tineri și ei, să-și dea concursul la realizarea unei seri de prime audiții de muzică contemporană. În centrul programului au fost plasate trei lucrări ale compozitorului-conducător muzical (*Schițe* pentru voce, clarinet și pian, *Dialoguri II* pentru pian și bandă magnetică, *Trei poeme de Ana Blandiana* pentru voce și pian), în frunte o capodoperă a muzicii românești contemporane (*Rezonanțe Bacovia* de Anatol Vieru), iar în partea a doua, trei lucrări străine (*Improvisations sur Mallarmé* de Pierre Boulez, *Improvisations* pentru flaut, pian, harpă și vibrafon de Gilbert Amy și *Croquis sonore* pentru șapte instrumentiști de Ivo Petrić).

Susținut în modesta sală 8 a Conservatorului (sala festivă de atunci), programat la sfîrșitul stagiunii (19 iunie) cînd, precum se știe, interesul publicului se cîștigă mult mai greu, concertul nu părea să aspire la epitetul „istoric" pe care l-a binemeritat. Nu știu dacă s-a păstrat cuvîntul introductiv rostit de Vasile Herman și personal numi amintesc ca acesta să fi avut caracterul unei declarații programatice cu privire la planurile de viitor ale formației debutante; păstrez doar amintirea frumoasă a explicațiilor prin care eruditul compozitor-muzicolog a facilitat efectiv comprehensiunea lucrărilor programate. Dar privind înapoi peste cei mai bine de cincisprezece ani de activitate artistică a ansamblului, îmi apare de-a dreptul fascinantă consecvența cu care el a urmat neabătut drumul trasat de fapta de pionierat realizată la primul concert, acesta dovedindu-se ulterior paradigma unui program artistic de perspectivă, bine chibzuit și extrem de pozitiv.

Formația, înjghebată în aparență ocazional, a devenit în scurt timp și persistă să fie și în zilele noastre o forță de prima mînă a vieții muzicale clujene și românești în general, deținătoarea unui remarcabil palmares internațional. Deși compoziția ei este fluctuantă de la concert la concert și de la lucrare la lucrare, programul de sală al concertului de întemeiere arată că pilonii ei principali au fost aleși judicios încă de atunci, majoritatea artiștilor invitați de Țăranu pentru o colaborare ocazională rămînînd fideli cauzei pînă azi: soprana Agneta Kriza, flautistul Alexandru Poduțiu, oboistul Martin Szövérdi, clarinetistul Ioan Goilă, cornistul Ioan Olteanu, pianista Ninuca Oșanu, harpista Lucia Chioreanu, percuționistul Grigore Pop...

În ceea ce privește repertoriul, „Ars Nova" continuă să realizeze și în anii din urmă cele mai multe premiere din creația lui Cornel Țăranu, compozitor fecund, personalitate marcantă a avangărzii românești contemporane, ale cărui prime audiții — ca *Ghirlande* sau *Cîntece nomade*, bunăoară, pentru a aminti numai două lucrări mai ample dintre cele mai recente — constituie întotdeauna adevărate evenimente ale vieții muzicale românești.

Dar Țăranu s-a distins de atunci și ca un tenace și inspirat propagator al muzicii camerale românești în ansamblul ei, programînd zeci de lucrări de cele mai diferite orientări stilistice, de la Enescu și Silvestri pînă la Șerban Nichifor și Sorin Lerescu; un registru al repertoriului românesc interpretat de „Ars Nova" ar constitui sumarul unei antologii ample și cît se poate de reprezentative pentru muzica românească a ultimelor decenii!

În al treilea rînd, mergînd pe linia trasată oarecum simbolic de capodopera lui Boulez din primul program, „Ars Nova" a devenit și continuă să fie propagatoarea în țară a tot ce este valoros și actual în muzica contemporană de peste hotare. Fără a ocoli unele nume faimoase — chiar ale lui Ravel sau Stravinski —, „Ars Nova" a lui Cornel Țăranu are marele merit de a fi lansat pentru prima oară în România nume total sau aproape total necunoscute la noi — Tomas Marco, Peter Maxwell Davies, Wolfgang Steffen, I. Brudzovicz, Zoltán Jenei etc. — înșiruirea este cît se poate de întîmplătoare —, ținîndu-ne oarecum la curent cu ceea ce se întîmplă azi în muzica universală în sensul cel mai larg al acestui concept.

Propagatoare a muzicii lumii în România, „Ars Nova" s-a dovedit a fi și o excepțională mesageră a muzicii românești peste hotare. Concertele și emisiunile radiofonice, respectiv televizate, date în țări europene cu vechi tradiții muzicale ca Marea Britanie, R. F. Germania sau Franța, în cadrul unor festivaluri internaționale de muzică nouă de la Varșovia, Darmstadt, Zagreb sau Budapesta etc.*) au constituit tot atîtea prilejuri de a face cunoscute lumii muzicale capodopere ale muzicii românești contemporane, precum și înalta artă a interpreților ei autohtoni, „exportînd" informații concludente, favorabile și convingătoare cu privire la această muzică. Este oare cazul să mai amintesc aici prestigioasa izbîndă de la Santander, cucerirea în 1982 de către Cornel Țăranu a premiului Koussevitzky prin intermediul interpretării, pe un disc Electrecord a lucrării sale cameral-simfonice *Ghirlande*, de către ansamblul „Ars Nova"?

Cel care, întemeind această formație, a declarat război „petelor albe" de pe hărțile indigene și de pretutindeni ale muzicii noi, Cornel Țăranu este astăzi conferențiar universitar și doctor în muzicologie, maestru necontestat al creației muzicale românești contemporane. Cu toate acestea, maniera sa de lucru cu „Ars Nova" și de comunicare cu publicul acesteia nu s-au schimbat de loc. Aidoma tînărului din anii '60, el își cîștigă și azi colaboratorii și ascultătorii mai întîi de toate printr-o atitudine directă și degajată față de textele muzicale abordate — fie ele chiar voit criptice, cum este cazul adesea în creația muzicală contemporană —, sugerîndu-ne că, în fond, nici muzica nouă, atît de temută de unii și atît de vehement respinsă de alții, nu este altceva decît o muzică, ca toate celelalte. Publicul nici nu observă truda prin care se realizează performanțele ansamblului și profesionalismul impecabil care este condiția indispensabilă a unei asemenea naturalețe cuceritoare; să-mi fie iertată presupunerea că poate nici colaboratorii înșiși nu sînt întotdeauna pe deplin conștienți de valoarea substanțială a ceea ce fac. Disimulînd voit efortul și chiar ținuta academică a actului artistic desăvîrșit, demitizatorul Țăranu își declină pentru totdeauna gloria unui sacerdot privilegiat al artei de avangardă, adu-

*) Orice asemenea înșiruire din acest articol este necesarmente lacunară pentru că la ora actuală nu există o documentație a activității ansamblului. Conducătorul formației consideră că nu este de datoria lui să fie arhivarul propriei cariere. Să vedem, pe cînd „Ars Nova" ajunge să devină subiect de lucrare de diplomă, cîte se vor mai putea strînge din nenumăratele trofee răzlețe, păstrate în presă și în colecțiile de documente ale instituțiilor muzicale din țară și străinătate!

cînd astfel servicii imense cauzei pe care o servește.

Poate că este îndreptățit să compari „Ars Nova" a lui Cornel Țăranu cu formația cu același nume din Paris, condusă de Marius Constant. Personal aș compara-o mai degrabă cu ansamblul „La petite bande" a fraților Kuijken din Olanda, care au făcut mai mult ca oricare alții pentru a reinstaura, în locul afectării savante care domina pînă deunăzi interpretarea muzicii vechi, naturalețea și spontaneitatea proprii acestui gen de muzică. Frații Kuijken știu absolut tot ce trebuie să știi pentru a putea tălmăci muzica maeștrilor vechi, dar nu fac prea mult caz de ceea ce știu. Ei se prefac că ceea ce se desăvîrșește sub degetele lor este un „nimic mai firesc". Așa face și Cornel Țăranu, împreună cu frații săi întru slujirea muzicii noi românești și de pretutindeni.

Francisc LÁSZLÓ

Tricentenar BACH-HÄNDEL

Concertele brandenburgice de Bach

Prezentarea integralei celor *Șase concerte brandenburgice BWV 1046—1051* de Johann Sebastian Bach pe parcursul a două seri (1 și 17 aprilie) de către Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu a constituit fără îndoială o inițiativă demnă de elogii, cunoscută fiind importanta pondere ocupată de acest ciclu în ansamblul operei bachiene, ca un exemplu genial al conceptului de unitate în diversitate.

Principalul merit al integralei în această versiune interpretativă l-a reprezentat așezarea pe primul plan a realizării camerale — în conformitate cu indicațiile originale ale partiturii — și implicit subordonarea soliștilor față de o asemenea concepție, aspectul virtuoz trecînd astfel pe plan secund, deși printre ei s-au aflat instrumentiști de certă valoare ai orchestrei Filarmonicii : flautistul Nicolae Maxim, oboistul Mihai Elena, fagotistul Mihai Tănăsilă, trompetistul Iancu Văduva, violonistul George Dima, violistul Ștefan Gheorghiu etc. Conform practicii curente — față de care fac excepție formațiile specializate în interpretarea muzicii barocului — s-au folosit instrumente moderne în locul celor de epocă prevăzute de Bach, ceea ce nu a influențat în majoritatea cazurilor decît în mică măsură calitatea coloritului timbral. În definitiv, se poate cînta *Concertul nr. 1* cu o vioară modernă în locul violinei „piccolo" acordată cu o terță mică mai sus și cu doi corni obișnuiți în locul unor „corni di caccia" (corni de vînătoare), iar *Concertul nr. 4* cu două flaute traversiere în locul unor *Blockflöte*. Dar ceea ce pare mai greu de acceptat este înlocuirea în *Concertul nr. 2* a trompetei în Fa (așa-numita *Bach-Trompete)* cu o obișnuită trompetă în Si bemol, ceea ce îl obligă pe solist să transpună partea sa cu o octavă mai jos, dereglînd echilibrul trio-ului solistic flaut-oboi-trompetă. Am fost surprins în mod neplăcut și de înlocuirea la concertul din 1 aprilie a clavecinului cu pianul, care nu este în mod evident instrumentul indicat pentru realizarea basului continuu. Din fericire, la concertul din 17 aprilie a apărut pe scenă clavecinul, pare-se împrumutat de la o altă instituție. Lipsa din dotarea primei Filarmonici a țării a instrumentarului minim necesar, din care se cere să facă parte trompeta în Fa și mai cu seamă un clavecin în bună stare de funcționare, ar trebui grabnic remediată.

Cît privește interpretarea propriu-zisă, ea a apărut în general de un nivel mijlociu, nevădind nici acribie istoricizantă, dar nici vreo încercare de intensificare a expresivității. Cu o singură excepție : *Concertul nr. 4*, care a beneficiat de excelenta prestație solistică a cuplului alcătuit din flautiștii Nicolae Maxim și Constanța Bădăluță — deplin omogen, cu o sonoritate dulce, dar penetrantă și o frazare plină de eleganță — și a violonistului George Dima, foarte precis și clar în cele două dificile solo-uri în treizecidoimi, realizate în cadrul tempoului *Allegro*. În rest, la *Concertul nr. 1* intervențiile celor doi soliști la corn, Marcel Neagoe și Dorin Pătrașcu, au prezentat numeroase defecțiuni de intonație, la *Concertul nr. 3* nu au fost valorificate vocile interioare pe parcursul vîrtejului contrapunctic, iar în *Allegro*-ul final s-a adoptat un tempo mult prea rapid, tulburînd astfel claritatea percepției temei care circulă prin cele trei grupuri instrumentale, în *Concertul nr. 5* marea cadență de „cembalo senza stromenti", cu ornamentații de înaltă virtuozitate, a fost interpretată de Nicolae Licaret fără rigoarea necesară, iar la *Concertul nr. 6*, prezentat în formația originală de septet, au apărut impreciziuni de intonație mai ales la viole, pe lîngă o lipsă de relief a ansamblului. Poate că o pregătire mai minuțioasă a celor două concerte ar fi putut duce la evitarea în bună măsură a inconvenientelor semnalate.

Sonate pentru vioară de Bach și Händel

Bach și Händel au compus fiecare cîte *Șase sonate pentru vioară și clavecin*, cu deosebire că acelea ale lui Bach *(BWV 1014—1019)* prevăd un clavecin concertant *(cembalo concertato)*, pe cînd sonatele lui Händel *(op. 1 nr. 3, 10, 12, 13, 14, 15)* sînt concepute cu bas continuu. În zilele noastre, ele se prezintă în formula de vioară cu pian. Dar pot fi ele interpretate și în formula de vioară cu orgă ? Adică așa cum le-am ascultat în recitalul cu selecțiuni din sonatele ambilor compozitori, prezentat la 2 aprilie de cuplul

Mihaela Martin — Nicolae Licaret

În principiu, sunetul susținut al orgii favorizează frazele lungi ale viorii în părțile lente mai bine decît demersul discontinuu al clavecinului. În părțile rapide, însă, clavecinul este mai adecvat, deoarece vivacitatea reacției sale la solicitarea digitală este superioară celei mai inteligente registrații a orgii. Dar chiar și în părțile lente deranjează la orgă materializarea prea concretă a ceea ce, atît la Bach cît și la Händel, este doar un proiect armonic sau un desen contrapunctic. Nu este de dorit nici diversitatea de registre a orgii, deoarece colorarea acestor lucrări fragile, dar ferme dispersează atenția asupra detaliilor în detrimentul unității lor interioare. Sînt lucrări camerale, de intimitate instrumentală, cărora nu li se potrivește folosirea orgii. Este ceea ce a apărut evident și în cazul recitalului de care ne ocupăm, cu atît mai mult cu cît Nicolae Licaret nici nu posedă rigoarea necesară pentru a asigura un acompaniament cu o pulsație ritmică deplin constantă. În schimb, Mihaela Martin ne-a încîntat prin sonoritatea caldă, „rotundă" a viorii sale, prin exactitatea infailibilă a intonației, prin siguranța exemplară a atacului. Ca momente de superioară realizare artistică să notăm cu deosebire *Adagio*-ul în gen de arie din cantate sau pasiuni al *Sonatei nr. 1 în si minor* și sublinierea caracterului de „ostinato" al părților rapide din *Sonata nr. 3 în mi major*, ambele de Bach, iar la Händel evocarea influenței barocului italian ,atît de puternic asimilată de „Marele saxon" în *Sonatele nr. 12 în fa major, nr. 13 în re major* și *nr. 15 în mi major*.

Impresii de natură substanțial diferită a trezit recitalul din 8 aprilie, deasemeni cu selecțiuni din sonate de Bach și Händel, al cuplului

Octavian Rațiu — Krimhilda Cristescu

în primul rînd pentru că în locul orgii s-a folosit pianul și apoi pentru că la pian s-a aflat Krimhilda Cristescu, a cărei contribuție s-a situat sub semnul purității clasice și al probității artistice. Profesionist de mare seriozitate, muzician cu vocație evidentă pentru genul cameral, Octavian Rațiu s-a impus printr-un sunet nobil și o ținută virilă, cu tempi liniștiți, fără exagerări, asigurînd un stil baroc autentic atît în *Sonatele nr. 3 în la major, nr. 10 în sol minor* și *nr. 15 în mi major* de Händel, cît și în *Sonatele nr. 2 în la major, nr. 3 în mi major* și *nr. 6 în sol major* de Bach. Am apreciat cu deosebire realizarea sa în *Sonata nr. 2* de Bach, cu melodia ornamentală din grațiosul *Andante* inițial și cu sublinierea clară a circulației canonice a temei din *Andante un poco* și apoi în *Sonata nr. 3* de Bach, cu superba invenție melodică din *Allegro ma non tanto*, un fel de melodie infinită, admirabil pusă în valoare. Iar Krimhilda Cristescu a avut, la rîndul ei, prilejul unei afirmări solistice, valorificată cu precizie în *Allegro*-ul central al *Sonatei nr. 6* de Bach, un unicat în creația bachiană de sonate pentru vioară, căci cuprinde cinci părți în loc de patru (după schema repede—lent—repede—lent—repede), cu o parte centrală foarte dezvoltată, dedicată exclusiv pianului, ca un moment contrastant, care a apărut realizat în toată plenitudinea sa sonoră și cu o notabilă varietate dinamică.

Integrala concertelor de vioară de Bach

Inițiativa lui Ion Voicu de a prezenta în cuprinsul unui singur program (la 26 mai) integrala concertelor bachiene pentru vioară și orchestră merită întreaga noastră prețuire. S-a subliniat astfel, în cadrul larg al manifestărilor organizate de Filarmonica „George Enescu" cu prilejul tricentenarului nașterii compozitorului, încă una din contribuțiile hotărîtoare aduse de Johann Sebastian Bach la dezvoltarea artei muzicii : îmbogățirea literaturii pentru un instrument solist (sau două instrumente) și orchestră cu lucrări marcînd desprinderea definitivă de vechiul *concerto grosso* cu grup *concertino* și *tutti*.

Ca formație acompaniatoare, Ion Voicu a făcut apel la orchestra de cameră „București", creată de el încă din 1969, și care funcționează astăzi cu 16 instrumentiști, avînd la primul pupitru al viorilor pe Daniel Podlovschi și Mircea Oprenu. Este un ansamblu alcătuit din muzicieni experimentați, de certă probitate profesională și artistică, practicînd un cînt cameral îngrijit, transparent și știind totodată să mențină pulsația ritmică exactă — odată primit impulsul de la Ion Voicu în piesele în care apare el însuși ca solist — pe parcursul întregii părți de concert, fără a mai fi dependenți de o baghetă dirijorală. Atît în *Concertul nr. 1 în la minor BWV 1041*, cît și în *Concertul nr. 2 în mi major BWV 1042*, Ion Voicu a realizat versiuni vii, conforme cu caracterul lucrărilor, degajînd în părțile extreme o bucurie somptuoasă, iar în părțile lente mediane o expresivitate intensă, lipsită de monotonie. Au fost, în general, interpretări dominate de prospețime, de acțiune ritmică, de sensul inflexiunilor, pe un fundal de rigoare metrică, care n-a împiedicat niciodată desfășurarea melodică.

În ce privește *Concertul pentru două viori în re minor BWV 1043*, celebra versiune discografică Enescu-Menuhin — adevărat miracol individual și colectiv de dizolvare a emoțiilor într-o deplină unitate — a fixat un etalon greu de egalat, o culme de care cuplurile de interpreți trebuie totuși să încerce să se apropie în măsura posibilităților. Condiția esențială este ca între cei doi violoniști să nu existe o disparitate flagrantă de naturi, de stiluri, de sonorități. Or, tocmai o asemenea disparitate a existat în cazul cuplului de soliști Ion Voicu — Daniel Podlovschi, primul avînd o sonoritate caldă, catifelată, de mare suplețe melodică, în timp ce al doilea posedă un sunet dur, uneori chiar „crud" (poate din cauza unui instrument necorespunzător ?).

În încheierea programului, Ion Voicu a apărut în calitate de dirijor, oferindu-ne surpriza unei prelucrări pentru orchestră de coarde a unor părți *(Preludiu, Gavota, Giga)* din *Partita nr 3 în mi major pentru vioară solo BWV 1066*. Nu avem, în principiu, nimic împotriva unor asemenea transcripții, practicate frecvent de Bach însuși după Sonatele și Partitele sale pentru vioară solo, unele dedicate lautei, altele orgii, pianului (clavecinului) sau orchestrei, printre ele chiar și *Preludiul* din *Partita nr 3*, transpus orchestral ca introducere la două *Cantate (BWV 29* și *BWV 120)*. Singura condiție este ca transcripția să fie realizată cu har, înțelegînd prin aceasta valorificarea corespunzătoare a posibilităților ansamblului de coarde în amplificarea materialului melodic, armonic și polifonic al compoziției de bază. În cazul de față, transcripția (realizată de Adrian Enescu) s-a apropiat de această cerință doar în *Preludiu* (pentru care s-ar fi putut face apel chiar la transcripția originală a lui Bach !), în timp ce *Gavota* s-a desfășurat aproape exclusiv ca un solo de vioară cu un acompaniament pe alocuri abia schițat, iar *Giga* s-a rezumat la multiplicarea părții de vioară solo pentru grupul de viori, cu solicitarea doar sporadică a corzilor grave (viole, violonceli, contrabas). Este păcat ca un ansamblu de nivelul Orchestrei de cameră „București" să nu beneficieze de lucrări care să-i ofere ocazia punerii în valoare a potențialului instrumentiștilor și dirijorului.

Edgar ELIAN

Filarmonica „GEORGE ENESCU"

La pupitru: Cristian Mandeal, Horia Andreescu

Concertele dirijate de Cristian Mandeal (16—17 mai) și Horia Andreescu (24—25 mai) la Filarmonica „George Enescu", prin calitatea înaltă a execuției, prin succesul ieșit din comun în fața unui public numeros, pot fi considerate fără nici o reticență drept concerte — eveniment. Și mai important pentru viața muzicală românească, după părerea noastră, este faptul că cei doi interpreți, ce reprezintă tînăra generație de dirijori, reînoadă firul tradiției unei școli românești de dirijat, ilustrată prin nume prestigioase, de-a lungul multor decenii.

Cristian Mandeal și Horia Andreescu, stabiliți primul la Cluj și al doilea la Ploiești, s-au impus printre cei mai dotați dirijori români datorită unor evoluții constant ascendente și a unui consens unanim — al publicului și al criticii.

Pe măsura definirii personalității lor ne apare din ce în ce mai clar că la Mandeal esențială este plastica gestului, a cărui calitate emotivă tinde spre o reprezentare dramatică nuanțată cît mai complex, iar la Horia Andreescu efortul constructiv e potențat de voluptatea modelării policrome ce scapără o energie dozată cu rafinament. Desigur trăsăturile specifice fiecăruia îi îndepărtează unul de altul ca tip interpretativ dar sînt relevabile, la fel de clar, important puncte de contact, din unghiul unei spiritualități pe care am îndrăzni s-o numim caracteristic românească. Și de aici consolidarea ideii unei școli românești de dirijat, de care vorbeam la început, cu o fizionomie proprie, distinctă și interesantă în cel mai larg context. Ne gîndim la darul de a însufleți, la suplețea și rapiditatea gîndirii interpretative, bogăția resurselor imaginative, dinamism, înclinare spre strălucitor și dramatic dublate de simțul măsurii și al echilibrului, la tendințe spre emancipare, spre personal. Împreună toate acestea nasc o aură,

o atmosferă, un stil, semnificative și întrucîtva definitorii atît pentru ceea ce am numit spiritualitate românească în interpretare (a cărei trăsătură fundamentală este, credem noi, aspirația de a regăsi de fiecare dată — străbătînd tumultul desfășurărilor muzicale — seninătatea, speranța).

Putem spune că Horia Andreescu și Cristian Mandeal fac parte din puținii interpreți care ating uneori, în desfășurarea muzicii, acel punct înalt ce sparge aparența și realizează deschiderea. Explicația nu stă în meșteșug, inspirație, desăvîrșire — deși le cuprinde — ci în apropierea de propriul adevăr și comuniunea acestuia cu cel al operei. Iată de unde pornește prețuirea noastră și influența netăgăduită a interpretărilor lor asupra orchestrei mai întîi și apoi a celor care le ascultă.

Cîteva cuvinte despre programele propriu-zise ale celor două concerte. *Simfonia a III-a* de Corneliu Dan Georgescu încheie ciclul simfonic dedicat pictorului (am spune mai degrabă picturii) Ion Țuculescu. Ea se încadrează, în viziunea estetică a compozitorului, tipului de muzică denumită „atemporală" pe care am analizat-o altădată pe larg. Cristian Mandeal i-a dat o mișcare strînsă, fluidă și un relief unduios, sclipitor, dar static, izbutind sugestia „stării" purificatoare sustrasă evoluției temporale obișnuite. Ne-am fi așteptat ca această muzică să fie primită cu mai multă înțelegere de către public sau, poate, Corneliu Dan Georgescu ar trebui mai des cîntat. El implică în lucrările sale semnificații al căror impact cu conștiința melomanilor nu poate fi decît fructuos pe toate planurile.

Daniel Podlovschi în *Concertul* de Brahms ne-a dat o mostră de interpretare romantică așa cum ne-o închipuim noi : un ton dulce alternînd cu atacuri ferme, multe *glissandi* dar și momente de expresie sinceră. În fapt o manieră care-l caracterizează pe cunoscutul interpret — avîntată, cu multe contraste și *rubati*, cu o nerăbdare fermecătoare însoțind cîntul instrumental (în felul în care o face, în mare măsură, și Lola Bobescu de pildă) — dar care poate contrazice imaginea stabilită (pentru unii din noi) despre muzica *Concertului* de Brahms : monumentală, realizată cu mijloace sobre, deși ardentă în spirit. Neîndoielnic însă că un instrument cu o sonoritate mai plină și mai egală decît cel pe care-l are acum Daniel Podlovschi ar fi modificat parțial impresia noastră.

Marșul funebru din *Amurgul zeilor* de Wagner și *Poemul extazului* de Scriabin ca și *Simfonia I* de Mahler din programul dirijat de Horia Andreescu au fost lucrările care ne-au oferit prilejul considerațiilor din prima parte a cronicii — și care ar putea părea neobișnuit de entuziaste celor ce citesc din cînd în cînd însemnările noastre critice — astfel că despre ele (lucrările amintite, firește) nu avem de spus decît că ascultîndu-le am regăsit cu deplină satisfacție întreaga strălucire interpretativă a unei orchestre de prim rang cum e cea a Filarmonicii „George Enescu", de care de altfel nu ne-am îndoit niciodată indiferent de fluctuațiile de formă ale unui moment sau altul.

Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane" de Liana Alexandra (tot o primă audiție), scrisă pentru o formație cvasi-camerală, propune numai ca pretext un studiu al ritmurilor. Adresa vie, cu impulsuri nervoase, pare să inaugureze o manieră nouă în creația compozitoarei, suplețea mînuirii timbrurilor și a ritmurilor căpătînd un rol preponderent dar mediat.

Ilinca Dumitrescu, în *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven a avut o formă mai slabă decît cea cu care ne obișnuise. Într-o imagine globală al cărei impuls inițial rezidă în delicatețe și lirism, cel mai bine s-a încadrat partea a doua și cel mai puțin prima (moale, cu destule neclarități). Fragilitatea voită a tușeului, în final, era completată și diversificată de acompaniamentul orchestral deosebit de colorat (și exact). Aceeași remarcă o putem face și pentru acompaniamentul *Concertului* de Brahms în care orchestra a participat cu vigoarea necesară în desfășurarea amplelor perioade simfonice și nu timorat, cum se întîmplă adesea datorită unei greșite înțelegeri a rostului fiecăruia.

Dan SCURTULESCU

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii

Paul Popescu — Dana Borșan-Amiraș

Simfonicul din 9 mai al Orchestrei Radioteleviziunii aflată sub bagheta lui Paul Popescu a avut în program : *Poem eroic* de Wilhelm Berger, *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* de Beethoven — solistă Dana Borșan-Amiraș și *Simfonia a VII-a* de Dmitri Șostacovici (p. I și finalul). Lucrare de o culoare aparte în catalogul creației lui Wilhelm Berger, *Poemul eroic* prezentat în primă audiție se distinge printr-o atmosferă de tentă filosofică în care elanul se îmbină cu meditația. Într-un fel, date comune converg către *Faust*-ul aceluiași compozitor, definind vocația filosofică a muzicianului ; de la acel senin doinit al începutului, reluat pe parcurs cu funcție evocatoare, alternarea sunetelor apropiate se contopește apoi într-o lină depănare melodică al cărei tragism este evident. Culorile orchestrale concură la definirea stării de apăsare prin expresive solouri ale suflătorilor de lemn ce preiau obsesiv același material, conducîndu-l către culminații cu frîngere interioară. Coralul alămurilor — o pecete a simfonismului lui W. Berger — luminează atmosfera, conferind o notă deschisă asprei poveri ce se simte în acest joc variațional, în această obsesivă întoarcere și reluare a uneia și aceleiași idei pe care se construiește unitatea întregului. Edificiul simfonic al *Poemului eroic* evită îngroșările, menținîndu-se în zona unei intime pătrunderi în taina aceluiași gînd : figura legendar-eroică a „Crăișorului Horia" și rostirea lui Liviu Rebreanu.

Atmosfera plină de poezie, învăluită în culori tragic-evocatoare, va cunoaște repetate înălțări spre piscul de lumină, toate desprinse din trunchi eterofonic și precedate de comentariu pe mai multe voci. Topirile înșelătoare în liniște lasă să se întrevadă un clocot dramatic ce ocolește retorica pentru a de-

veni o stare ce se transmite prin freamătul, zbaterea ideilor muzicale și dorul lor de împlinire ; tonusul epic optimist se întronează abia în culminația finală. Excelent servită de orchestra Radioteleviziunii și de exigenta baghetă a lui Paul Popescu, muzica lui Wilhelm Berger lasă loc reflecției personale. Aceeași aplecare spre fondul partiturii și dezghiocare a sunetului din notele portativului — și în cele două fragmente ale *Simfoniei a VII-a* de Dmitri Șostacovici : partea I și apoteoza finală. Dar, dincolo de realizarea muzicală a acestui moment orchestral se naște o firească întrebare : de ce o programare fragmentară a acestui opus ?

În general pianiștii evită partituri ultracunoscute și foarte pretențioase, tocmai pentru a nu deveni un termen de comparație față de versiuni interpretative impuse deja. Totuși există și excepții de la această regulă, adevărate probe de curaj. A fost cazul Danei Borșan-Amiraș, tînără pianistă, aflată într-un progres pe care ne face plăcere să-l constatăm. Interpreta are o sensibilitate ce ar îndruma-o, poate, spre un Mozart sau un Schumann ; pe de altă parte, sculptează și masivități sonore care ar recomanda-o repertoriului de forță. „Imperialului" îi trebuie, totuși, o altfel de forță : cea a susținerii interioare a frazei, o curgere firească și mai ales suplă a muzicii, care să ocolească stilul declamatoriu sacadat al frazei sau trenarea octavelor (partea I). Au existat, este adevărat, multe momente reușite, mai ales în părțile a II-a și a III-a, cînd pianista a dovedit că înainte de a ni-l transmite a înțeles ea însăși mesajul beethovenian. O rodare, o aplecare mai îndelungă asupra întregului, nu doar a părții solistice, realizată de altfel, ar putea ocoli pe viitor nedoritele decalaje ritmice, dinamice, de atmosferă. Să nu uităm că personalitatea interpretativă trebuie să colaboreze cu orchestra, nu să facă abstracție de ea.

Carmen STOIANOV

OPERA ROMÂNĂ

„Prinț și cerșetor"

Punțile de legătură pe care literatura le-a oferit muzicii au intrat, de cele mai multe ori, în fericita cumpănă a metaforei dătătoare de poetice reflecții. Pe această direcție se înscrie și baletul *Prinț și cerșetor* al compozitorului Laurențiu Profeta, după romanul cu același titlu de Mark Twain, a cărui premieră recentă la Opera Română propune un nou spectacol conceput și montat pentru cei mai tineri spectatori. Reactualizarea *de facto* a acestui mai vechi titlu continuă seria reprezentațiilor destinate copiilor — ne gîndim spre exemplu la *Crăiasa zăpezii, Petrică și lupul, Povestea micului Pan, Micul coșar* — prin care Opera Română impune o adevărată microstagiune specială, cu rezonanțe în sensibilitatea unui public pe care dorește să-l formeze și să-l educe. Ceea ce ni se pare însă demn de reținut este faptul că *Prinț și cerșetor* se adresează în aceeași măsură adulților, tematica concentrată în libretul lui Ionel Hristea și Oleg Danovschi depășind intriga unei simple povestiri. Substratul social al conflictului colorează, într-un sens mai realist și totodată mai general, pățaniile lui Tom Canty și Edward Tudor astfel încît comicul să se pătrundă, pe nesimțite, de inflexiunile tragicului iar basmului să i se adauge seriozitatea unei problematici moralizatoare. Deși incompatibile, cele două lumi reprezentate de cerșetor și prinț prezintă similitudini de suprafață tot așa cum, printr-un „accident" al naturii, eroii principali se aseamănă. Simbolica oglindă va funcționa, odată cu dubla substituție, răsturnat, imaginea despre sine și despre mediul înconjurător deformîndu-se. Regăsirea stării normale se va face însă la un alt nivel decît cel inițial, în urma experienței și în virtutea valorii pozitive a semnificației tuturor basmelor.

Spectacolul de la Opera Română pendulează îndeosebi între situațiile limită, parcurge contrastele a două stări opuse — mizeria și bogăția, umilința și mîndria —, echilibrează și rezolvă dramatismul antagonismelor.

Mai multe sînt modalitățile de expresie înmănunchiate de natura genului baletului, potențate în *Prinț și cerșetor*.

În primul rînd muzica compozitorului Laurențiu Profeta, receptacol fidel al pretextului literar, „traducere" prin transfigurare în lumea sonorului a muzicii lui Mark Twain. Ea se impune prin calități ale substanței lăuntrice, prin coerența desfășurărilor discursului și omogenitate stilistică, prin deosebita melodicitate a temelor menite să facă directă apropierea de esența narațiunii. Se poate vorbi astfel despre îndreptarea deliberată a compozitorului către zonele accesibilității muzicale, vădite de altfel și în cealaltă creație a sa pentru copii, *Povestea micului Pan*. Limbajul modern nu exclude, cu alte cuvinte, inteligibilitatea imediată a mesajului muzical dictată de o anume estetică. În plus, muzica baletului *Prinț și cerșetor* devine la rîndul ei „decor" și „regie", „povestitor" fără cuvinte al întîmplărilor de pe scenă : fiecare personaj este învestit cu un profil melodic propriu, firul narativ născîndu-se din succesiuni și suprapuneri ale acestora. Localizarea în timp și spațiu este posibilă astfel nu numai datorită scenografiei reușite semnate de Paula Brîncoveanu ci și stilizării neoclasice a muzicii — veritabil tablou al Londrei secolului al XVI-lea. Sub conducerea muzicală a dirijorului Carol Litvin, orchestra Operei Române a reușit să sublinieze atît logica formală cît și efectele ce colorează și evidențiază evenimentele dramaturgiei, devenind nuanțatul „resoneur" al unei aventuri în lumea basmului semnat Laurențiu Profeta — Mark Twain.

Urmărind perfecta colaborare cu sugestiile partiturii, regia și coregrafia lui Oleg Danovschi (rememorată în actuala versiune de asistenții maestrului de balet Luminița Dumitrescu și Raul Erceanu) au adăugat complexității spectacolului concretețea vizualului, strălucirea și dinamismul mișcării a cărei pulsație a oscilat permanent între pantomimă și balet, între exprimarea de sentimente și abstractele combinații ale pașilor de dans. În policroma derulare scenică, personajele au apărut bine conturate în jurul dominantei caracterului lor. În dublu rol — al micului cerșetor și al micului prinț — Luminița Dumitrescu a punctat datele esențiale, în același timp distincte, ale portretelor imaginate : de la gestica plină de importanță a virtualului rege și pînă la libertatea mișcărilor, aparent dezordonate, ale lui Tom Canty, Luminița Dumitrescu, secondată în cîteva secvențe de cealaltă interpretă a lui Tom — Ioana Negutz-Bădănoiu — a parcurs susținut, de-a lungul întregului balet o gamă variată de ipostaze coregrafice subordonate trăirilor sufletești ale celor doi eroi, comicului de situație sau, dimpotrivă, puternicelor conflicte. Creionarea altor personaje a urmărit în schimb să definească în mare măsură o anumită atitudine, o înclinație tipică sau un temperament : brutalitate și cruzimea lui John Canty (în interpretarea lui Adrian Gheorghiu) în contrast puternic cu blîndețea, totodată suferința mamei și surorilor lui Tom (expresiv redate de Eugenia Cotovelea, respectiv Roxana Ciucă și Andreea Mezaroș), lirismul caracteristic tinerilor îndrăgostiți Mary-Hendon Miles (cuplul Maria Cumbari-Mihai Babușka). Parodierea curții regale, a venalității înalților demnitari, a fost îngroșată, mișcările, gesturile, mimica de pildă a balerinilor Gheorghe Anghelușă, Toma Samoilă, Victor Marcu, Mihai Fotescu, Adrian Caracaș vizînd caricaturalul iar în cazul regelui (redat de Ștefan Bănică) grotescul ; puterea, în sensul shakespearean de trufie, silnicie și risipă, apare demitizată.

Noua lectură a baletului *Prinț și cerșetor* la Opera română a însemnat mai ales reînvățarea unui

„text" muzical-coregrafic de referință pentru creația scenică românească și, de ce nu, bucuria reîntîlnirii cu universul de aur al copilăriei.

Antigona ALEXANDRU

Voci tinere

Sub egida Festivalului național „Cîntarea României" la Opera Română se desfășoară periodic manifestările unui ciclu intitulat „Voci tinere", cu participarea unor soliști ai teatrelor lirice din țară sau studenți ai claselor de canto.

În cadrul intim al foyerului am urmărit luni — 1 aprilie, două tinere absolvente ale Conservatorului bucureștean : mezzosoprana Cristina Soreanu — actualmente solista Teatrului muzical din Brașov — și soprana Mihaela Geantă-Grăjdeanu de la Filarmonica ieșeană.

Accesul la „anticamera" primei scene lirice este desigur un fapt încurajator pentru toți cei aflați la începutul carierei artistice dar care implică atitudinea responsabilă vis-à-vis de actul creator. Chiar selectarea interpreților reprezintă dovada îndelungatei și serioasei instruiri iar înfruntarea exigențelor impuse de un atare cadru oferă, credem, premisele unei viitoare ascensiuni. În limitele acestor imperative se înscrie și evoluția solistelor amintite. Grupajul de lucrări oferit de mezzosoprana Cristina Soreanu a evidențiat disponibilitatea unui glas amplu la expresii contrastante, impuse de particularitățile caracteristice fiecărei partituri. În interpretarea ei am audiat piesa *El vito* de Joaquin Nin, *Seguidilla* din opera *Carmen* de Bizet, *Verborgenheit* de Hugo Wolf, aria Leonorei din opera *Favorita* de Donizetti și *Horă* de Brăiloiu. Situată pe o traiectorie ascendentă, desfășurarea muzicală a Cristinei Soreanu ne-a dezvăluit resurse atît pentru genul operei cît și pentru cel al liedului. Exceptînd emotivitatea resimțită în debutul programului, am intuit o anumită noblețe în cînt, o fericită îmbinare între datele tehnice și de muzicalitate. Și pentru că succesul este întreținut printr-o continuă perfecționare, sugerăm mai multă grijă față de dicția impusă de dificultatea textului în original precum și controlul mai riguros asupra intonației, îndeosebi în acut.

Mihaela Geantă-Grăjdeanu și-a alcătuit programul în aceeași sferă de diversitate a mijloacelor de expresie : ciclul de lieduri *Anotimpurile de* Carmen Petra Basacopol, aria Paminei din opera *Flautul fermecat* de Mozart, *Rastlose liebe* de Schubert, aria Gildei din opera *Rigoletto* de Verdi, aria și gavota lui Manon din opera *Manon* de Massenet. Am remarcat în conturarea acestor pagini vocale lejeritatea și naturaleța glasului, valorificarea unor tonuri rafinate (în sugestivele lieduri scrise de Carmen Petra Basacopol), un timbru strălucitor în acut. Rezolvarea unei mai mari susțineri a respirației în redarea justă a contururilor melodice va întregi însemnele pozitive pe care le posedă Mihaela Geantă-Grăjdeanu.

O altă manifestare a ciclului „Voci tinere" a programat luni — 15 aprilie recitalul basului Cristian Waks de la Opera Română din Iași. Alcătuirea programului a recomandat publicului un glas apt să pătrundă în pagini de mare dificultate, în majoritatea lor aparținînd sferei operei dramatice. Alături de piesa *Mi-e dor* de Pascal Bentoiu am audiat pagini de referință ale genului liric, precum aria lui De Silva din opera *Ernani*, aria lui Fiesco din *Simon Boccanegra*, aria lui Filip din *Don Carlos* — opere verdiene — aria lui Benvenuto din opera *Benvenuto Cellini* de Diaz și *Aria calomniei* din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Un asemenea repertoriu constituie pentru orice interpret-bas momente de solicitare maximă, de etalare a unui sumum de mijloace tehnice și de interpretare. Realizarea lor de către Cristian Waks ne-a dezvăluit un foarte bun cîntăreț de operă, cu o mare forță de penetrație în cînt. Noblețea timbrului, acoperind un registru vocal unitar pe toată întinderea, a redat atmosfera justă a fiecărui rol. La impresia pozitivă au contribuit desigur și prestanța scenică, datele actoricești ale solistului. Alcătuirea unui program atît de dificil necesită din partea interpretului o forță interioară și o disponibilitate care nu i-au lipsit lui Cristian Waks. Poate o îmbinare mai echilibrată a potențialului de forță vocală cu un plus de expresivitate ar fi mai aproape de căldura și frumusețea acestor pagini. Un astfel de neajuns a fost mai evident în aria lui De Silva din opera *Ernani* de Verdi, în care susținerea insuficientă a legato-ului expresiv s-a resimțit în frazele frînte, segmentate.

Acestor „voci tinere" s-au alăturat în cele două manifestări consemnate și interpreți ai primei scene lirice, din care reținem, ca cele mai izbutite, evoluțiile sopranelor Mariana Stoica și Monica Teodorescu. Amintim de asemenea sprijinul acordat de pianiștii acompaniatori, Florin Rădulescu și Anca Sonea.

Ciclul „Voci tinere" poate fi urmărit deci, ca o binevenită acțiune de prospectare a valorilor de viitor în solistica vocală românească.

Adina ȘUȘNEA

Prime audiții de muzică românească

S-a întîmplat, și nu arareori, să ascult lucrări de tineri compozitori și, cu ocazia unui eveniment, să-mi zic : da, iată că nu am stăruit degeaba ! Este cazul *Quasi fugii* — pentru chitară solo de Liviu Dănceanu, al *Nopții Sînzienelor* de Doina Nemțeanu-Rotaru, al *Sonatei pentru vioară solo* de Sorin Lerescu, al *Proporțiilor* pentru clarinete de Petru Stoianov, al *Metamorfozelor* de Șerban Nichifor, al *Cvartetului de coarde* de Călin Ioachimescu și atîtea altele (poate) care au constituit momente de vîrf ale unor stagiuni deloc lipsite de talente și idei. Iată că cel de *Al 33-lea Dialog cu publicul* ce a avut loc la studio-ul 8 al R.T.V. Române la 23 mai, propus de neobositul și entuziastul dirijor și animator al acestei vechi și fecunde idei, de tradiție azi în viața noastră muzicală, Radu Cozărescu, s-a soldat cu două noi și binemeritate confirmări ale unor talente ajunse azi la porțile adevărate ale măiestriei : este vorba de compozitorii Cristian Alexandru Petrescu și Carmen Cârneci. *Noapte de mai*, pe versuri de Lucian Blaga, în interpretarea autorului, a suscitat din primul moment, în contextul general, dat, al concertului, cu mult „déjà vu", interesul asistenței (există o *evidență* greu de definit dar mai ales incontestabilă a talentului și, mai ales, a *reușitei !*). Lucrarea a impresionat prin ineditul tratării vocii și a textului descompus în cele mai ciudate asociații fonematice. O direcție abordată în ultimele decenii fie de Dieter Schnebel, fie de Mauricio Kagel și Luciano Berio (vezi interpretările lui Kathy Berberian) ca și în primele lucrări de „muzică concretă" din anii '50, dar care în muzica lui Cristian Alexandru Petrescu capătă o delicată frumusețe, plină de lirism, o cîntare complexă meta-vocală savuroasă. Un eveniment al stagiunii, fără îndoială.

Doiniri pentru două clarinete de Carmen Cârneci (Aurelian Octav Popa și Leontin Boanță) este o piesă de adevărată consistență, confirmînd și meșteșugul dobîndit al compozitoarei și capacitate *actuală* (de unde : împlinită) a acesteia de a-și domina ideile și materia sonoră. Se conturează, fără doar și poate, printr-o lucrare de vîrf, latențele unei personalități parcă în formare pînă acum, dar cu loc propriu clar definit în *muzica tînără* în acest moment.

Ceea ce mi s-a părut incontestabil a fost nivelul ridicat al întregului program, în rest destul de variat stilistic : *Suita primăverii* de Paul Rogojină, o muzică ostentativ

elizabetană, debordînd de muzicalitate, *Trei cîntece simple* pe versuri de Emil Botta, de Viorel Cretu în care compozitorul explorează mai departe (sau mai de dinainte), obiectual, voite platitudini în rezerva unui *stil*, *Caleidoscop* de Vasile Timiș, o lucrare bine închegată, cu evidente frumuseți tematice, *Legenda* pentru flaut solo de Doina Nemțeanu-Rotaru, în suita împlinirilor certe ale autoarei, *Reflexe-N* de Dana Teodorescu, în așteptarea viitoarelor confirmări ale talentului.

Un concert de maxim interes, beneficiind de interpretări de înaltă ținută : Vasile Gantolea și Mariana Arachelian — flaut, Fraga Ghinea-Berbec — harpă, Steliana Calos și Irina Săndulescu-Bălan — voce, Sergiu Năstase — vioară, Marius Ungureanu — violoncel și George Pane — percuție, alături de ceilalți doi, deja citați. Și-a dat concursul orchestra de cameră „Orfeu" dirijată de Radu Cozărescu.

Nicolae BRÎNDUȘ

RECITALURI

Valentin Gheorghiu — Mihaela Martin

Întîlnirea pe podiumul de concert a două individualități de excepție, diferite ca structură temperamentală, poate sluji construirii unui adevăr artistic rar întîlnit. Este cazul celor doi mari interpreți români ai genului cameral și concertistic : Valentin Gheorghiu — artist din generația împlinită, pianist și compozitor de un mare rafinament și tînăra Mihaela Martin — cea mai proeminentă figură din generația sa, laureată cu premiul I la concursul internațional de la Indianapolis — S.U.A. (1982), apariție spectaculară în viața de concert internațională. Ne aflăm desigur în fața unui cuplu ce ar pune multe întrebări cunoscătorului de muzică care nu a urmărit niciodată o seară camerală a acestor două personalități artistice atît de deosebite ; diferența temperamentală și de concepție a partenerilor crează imaginea de total, complexitate și în același timp de unitate în diversitate. În general, cuplurile camerale se formează între artiști cu structuri asemănătoare care se pot îngemăna dintr-un complex de motive artistice ; cuplul Valentin Gheorghiu — Mihaela Martin tind să cred că este unic în felul său : pianistul Valentin Gheorghiu — subtil, liric, poetic, profund tumultuos atunci cînd sensul muzical o cere, violonista Mihaela Martin — gen temperamental excesiv, viguroasă și efervescentă prin excelență. Esențial este faptul că ceea ce reușesc să creeze cei doi mari artiști pe podiumul de concert este unic, în sensul unei viziuni extrem de complexe asupra fenomenului artistic, o îngemănare perfectă de stiluri și concepții, capabilă să îi situeze printre cuplurile cele mai renumite din paleta internațională a genului. Aceasta este senzația creată prin recitalul de sonate de sîmbătă 11 mai și luni 13 mai 1985 (acesta din urmă constituind închiderea stagiunii de concerte pentru elevi și studenți) de la Ateneul Român. De altfel, recitalul reprezintă aniversarea a 42 de ani (16 mai 1943) de la debutul pianistului Valentin Gheorghiu pe scena Filarmonicii bucureștene, debut marcat de cronica lui Emanoil Ciomac care anunța, la acea dată, apariția în viața de concert a unui „mare artist". Iată, așadar, un artist ajuns la înțelepciunea desăvîrșită a înțelegerii mesajului artistic alături de tînăra, talentata și multapreciata violonistă Mihaela Martin.

Recitalul a cuprins : Beethoven — *Sonata nr. 5 în fa major, op. 24 „a primăverii"*, Enescu — *Sonata nr. 2 în fa minor, op. 6*, C. Franck — *Sonata în la major.*

Pătrunzînd în adîncimea sensurilor muzicale, se desprinde la *Sonata primăverii* vigoarea din părțile I (Allegro) și IV (Rondo-Allegro ma non troppo) alături de o subtilă înțelegere a sensului muzical subordonate unei tehnici impecabile, alături de un lirism splendid tălmăcit în partea a II-a (Adagio, molto espressivo), o poezie muzicală de excepție realizată de cei doi artiști.

Sonata a doua de Enescu a constituit o realizare mai originală am putea spune, unică în felul ei. Aici ne întîlnim cu poezia și maniera enesciană perfect înțeleasă de Valentin Gheorghiu (gîndindu-mă la versiunea ce ne-a parvenit peste timp a *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot op. 15* cu Enescu la pian și Constantin Stroescu, tenor) și cu o versiune elegiacă mai robustă a Mihaelei Martin ; este o combinație de stiluri care întregește viziunea interpretativă asupra acestei remarcabile pagini enesciene. În *Sonata* de Franck însă, îi găsim pe cei doi artiști pe aceeași coordonată : versiunea lor ne dezvăluie o manieră mult mai robustă decît cea obișnuită, o muzică franceză lirică dar viguroasă în același timp.

Paleta atît de originală și complexă totodată a tălmăcirii acestor capodopere ale muzicii de cameră mă convinge că ne aflăm în fața unor interpreți de excepție, a unui cuplu extrem de original și competitiv pe plan internațional ; pe drept cuvînt aș putea spune că ne-am bucurat, în acest recital, de prezența unora dintre înalții mesageri ai artei noastre muzicale.

Adriana DAN

Marius Nichiteanu — Radu Paladi

Apariția lui Marius Nichiteanu pe podiumul de concert poartă în ea întotdeauna garanția unei calități muzicale și a unei ținute profesionale exemplare. La 24 aprilie 1985, un recital în sala de concerte a Radioteleviziunii, în tovărășia lui Radu Paladi la pian, a confirmat odată mai mult această impresie. Un program dificil și frumos alcătuit din peise mai rar cîntate a întrunit o *Sonată* de Henry Eccles și cele două *Sonate pentru pian și clarinet (sau violă) op. 120 nr. 1 și 2* de Johannes Brahms.

Despre Henry Eccles, compozitor englez aparținînd pleiadei care a contribuit la înflorirea sonatei pentru coarde în Anglia secolului al XVIII-lea, enciclopediile sînt foarte sumare. Se pare că s-a născut în 1670, după unii autori (în 1652 după alții) și a murit în 1742. A activat ca violonist în orchestra curții regale engleze și apoi la Paris la curtea lui Ludovic al XIV-lea, a publicat două caiete de sonate pentru vioară și pian. *Sonata în do minor* pe care am ascultat-o (o transcripție probabil) este o muzică senină, echilibrată, cu o tentă de solemnitate în maniera händeliană ; o frumoasă parte lentă oferă violei posibilitatea unei largi desfășurări melodice într-un legato amplu, sensibil.

Cele două *Sonate op. 120* de Brahms, ultimele în catalogul sonatelor sale instrumentale, sînt dedicate clarinetului sau violei. Dacă în interpretarea clarinetului ele au o comunicativitate mai directă, o anumită vitalitate timbrală, în versiunea pentru violă dobîndesc o căldură și o elevație a tonului ce le acordă un plus de expresivitate. Momentul cel mai realizat al serii a fost *Sonata a doua*, cea *în mi bemol major*. Sunetul vibrant, rotund, bogat în nuanțe și culori, de o calitate nobilă al lui Marius Nichiteanu este foarte adecvat amplorilor dar și demitentelor brahmsiene. El și-a dominat partitura cu o frazare largă, arcuită în construcții lucid controlate, cu precizie și suplețe ; partea a II-a a sunat tăios și susținut iar finalul a avut mobilitate în acele tranziții neașteptate de la o stare la alta, atît de tipic brahmsiene. Alegînd sobrietatea — căci Nichiteanu știe că vocea violei este caldă și sentimentală în sine și nu trebuie supralicitată — el se retrage într-o rezervă, fără îndoială adecvată stilistic în Brahms, dar care în unele momente coboară „temperatura" expresiei.

Coeziunea muzicală dintre cei doi interpreți, unitatea de gîndire, s-au transmis prin acel suflu improvizatoric ce pare să anime această muzică gravă și luminoasă totodată. Radu Paladi la pian are harul

comunicării cu sala, transmiţînd bucuria de a cînta, de a se angaja plenar în actul interpretării ; de-aceea unele incertitudini, neclarităţi — căci scena cere continuitate, antrenament neîntrerupt — trec într-un plan secundar în raport cu sinceritatea şi împlinirea poetică a acestei seri de muzică adevărată.

Elena ZOTTOVICEANU

Dan Atanasiu

Un recital Dan Atanasiu, cum a fost şi cel din 6 mai de la Ateneu, constituie întotdeauna un moment de interes. Personalitatea sa este cea a artistului matur, stăpîn absolut al mijloacelor de exprimare. Expresie a unei minuţioase analize intelectuale, interpretarea tînărului pianist se distinge prin sobrietate, prin soliditatea construcţiei — este cazul *Appassionatei* ca şi al *Fanteziei cromatice şi Fugii în re minor* de Bach (unde Dan Atanasiu a dezvoltat sonorităţi ample, cu reverberaţii de orgă). Atitudinea sa pronunţat obiectivă faţă de partitură conferă însă predominanţă concretului în defavoarea capacităţii interpretului de a invita ascultătorul dincolo de realitatea sonoră imediată. Dan Atanasiu se dovedeşte mai puţin atras de jocul culorilor (în *Sonata a VII-a* de Prokofiev acest lucru a fost evident, pianistul optînd pentru un sunet prea mare, în primele două părţi, excelent realizată partea a III-a), de mirajul acelei „aşteptări active" care conţine simburele puterii depăşirii de sine.

Sonata în si minor de Liszt a fost anvizajată din perspectivă modernă, atenuîndu-i-se nuanţele retorice. Şi aici Dan Atanasiu s-a regăsit în echilibrul rostirii, evidenţiind pregnanţa substanţei muzicale ce stă la baza acestui opus.

Michaela ROŞU

Muzică franceză

În peisajul interpretativ de azi, violonistul Marius Lăcraru deţine o poziţie de relief, asigurată mai ales de tălmăcirile lucrărilor moderne şi contemporane, româneşti şi universale. Seriozitatea cu care abordează această muzică (pe care, de cele mai multe ori, o cîntă pe dinafară), inteligenţa repertorială l-au aşezat pe Marius Lăcraru între artiştii cei mai solicitaţi de compozitori. Împreună cu pianista Raluca Gander, muziciană de mare fineţe, absolventă a secţiei de compoziţie, Marius Lăcraru alcătuieşte o echipă îndelung verificată pe scenele de concert bucureştene.

Cei doi muzicieni au realizat, la sfîrşitul lunii aprilie, la sala Dalles, un recital de muzică franceză, alcătuit din creaţii ale primei jumătăţi a secolului nostru. Autorii cărora li s-au adresat cei doi muzicieni sînt : Claude Debussy *(Sonata pentru vioară şi pian)*, Marcel Mihalovici *(Sonata a II-a pentru vioară şi pian)*, Arthur Honegger *(Sonata a II-a)* şi Erik Satie *(Choses vues à droite et à gauche)*.

În capodopera lui Debussy, Marius Lăcraru şi Raluca Gander au intuit cu fineţe limpezimea tipic franceză, nu odată, în alte interpretări, „bruiată" de o floră ce se vrea de inspiraţie impresionistă Cei doi s-au gîndit la o construcţie suplă şi dinamică (de culori, intonaţii, ritmuri), mai greu sesizabilă în imediat, opozabilă unei înşiruiri de fragmente dintr-o improvizaţie notată, aşa cum, uneori, este cîntată muzica lui Debussy, speculîndu-se, greşit, antipatia acestuia pentru construcţia complicată, germană.

Sonata de Marcel Mihalovici are o desfăşurare impunătoare, la propriu şi la figurat ; este un fel de rezumat al strategiilor şi paradigmelor introduse în Sonata pentru vioară şi pian de compozitori notorii ai secolului XX, precum Bartók, Prokofiev, Hindemith etc. Masivitatea părţilor, sprijinită pe o locvacitate greu de urmărit a detaliilor, vizează anvergura simfonicului ; dar, spuneam, această desfăşurare de forţe poate fi privită ca un rezumat iar nu ca o sinteză a tendinţelor muzicale dintre cele două războaie mondiale. Locul lui Marcel Mihalovici în conturarea cîmpului de forţe din muzica perioadei respective nu intră în discuţie aici ; el este important şi nu poate fi captat în cadrul unei cronici de concert. Însă această sonată nu inspiră o autentică reflectare, în adînc, a mobilităţii reale a gîndirii compozitorului. Marius Lăcraru şi Raluca Gander au trudit cu spor şi eficienţă în planul semnificaţiei la dificilul opus. Nu este o noutate pentru interpretul contemporan faptul că, uneori, viziunea sa se conturează nu prin implicare în textul ales, ci prin distanţare, prin explicitarea din exterior a traseelor propuse de textul scris.

Ceva asemănător se poate spune şi despre *Sonata* lui Arthur Honegger. Lapidaritatea formulărilor sonore acoperă o scurtime a gîndului compoziţional ; de fapt, această lucrare pluteşte, oarecum indecis, între siguranţa *artizanală* a neoclasicului şi elementele de limbaj incisiv, frapante, descoperite de compozitor în marile sale partituri simfonice. Şi aici, interpretarea s-a vrut mai ales un ghid inteligent, cunoscător al tainelor muzicii înfăţişate, în folosul unor eventuale descoperiri personale, făcute prin introspecţie dar şi reflecţie de către ascultătorul atent şi activ.

Meritul lui Marius Lăcraru şi al Ralucăi Gander de a se fi aplecat asupra muzicii lui Satie este cu atît mai mare cu cît acest compozitor apare rar pe afişele noastre de concert. Astăzi, textele lui Satie îşi datorează puterea de seducţie faptului că, premonitor, acest ciudat maestru a intuit valenţele speciale ale perspectivei meta-linguale în arta sunetului. De aici, din această instalare în meta-limbaj, consistenţa seriosului muzical se topeşte, în aburul subtil al ideilor ce abia se conturează. Nu este uşor să faci credibil un mesaj artistic ce se află permanent pe muchia subţire dintre insolit şi conformismul cel mai plat. Cei doi muzicieni, Marius Lăcraru şi Raluca Gander, serviţi de o impecabilă intuiţie a paradoxului sonor, au oferit o viziune proaspătă şi reconfortantă spiritualicească a unui domeniu puţin cercetat de interpreţi.

Vreau să închei făcînd încă odată elogiul unor muzicieni care au curajul lucrului împins pînă la ultimele consecinţe, seriozitatea alegerilor repertoriale nu întotdeauna uşoare (ideatic ori tehnic) şi forţa necesară pentru abordarea celei mai largi palete de manifestări muzicale.

Fred POPOVICI

Soprana Carmina Gallo (Columbia)

Publicul bucureştean a primit cu deosebit interes apariţia, la 16 mai, a unei artiste vocale din Columbia, care de-a lungul unui substanţial recital a captivat în chip susţinut atenţia şi a suscitat unanima simpatie a auditoriului din Capitală. Temperament înflăcărat, avînd darul de a genera efluvii sufleteşti puternice, soprana Carmina Gallo este în acelaşi timp posesoarea unei arte rafinate a cîntului, care îi permite abordarea plină de autenticitate a unui evantai stilistic cuprinzător. Studiile întreprinse la Conservatorul din Bogota (absolvite în 1961), apoi perfecţionarea în arta liedului cu Elisabeth Schwarzkopf şi în cea a operei sub îndrumarea faimoasei — aşişderea — Zinka Milanov, au avut fără îndoială o înrîurire benefică asupra capacităţii artistei de a se mişca cu uşurinţă în teritorii muzicale vaste. A mărturisit-o, dintru început, tălmăcirea liedurilor de Schubert care au deschis programul, dar mai cu seamă emotionanta versiune a liedului *Verborgenheit* de Hugo Wolf, redat cu un acut simţ al gradaţiilor sentimentului şi cu culmi dramatice (totuşi interiorizate) cu adevărat emoţionante. Astăzi profesoară la Conservatorul din Bogota, membră a unor prestigioase jurii internaţionale, Carmina Gallo aduce în activitatea de îndrumare a tinerelor cadre de cîntăreţi ca şi în aprecierea artistică a fenomenului muzical o competenţă indiscutabilă. Ariile din Verdi *(Un ballo in maschera, La forza del destino)* şi Cilea *(Adrienne Lecouvreur)* au dez-

văluit alte registre interpretative ale sopranei columbiene, posibilitatea de a imprima vocii amploare, forță de pătrundere, tensiune emoțională.

Pe de altă parte, Carmina Gallo, însoțită la pian de Teresa Gomez, o pianistă compatriotă cu activitate nu numai camerală dar și concertistică independentă, ne-a înfățișat o largă paletă repertorială, din tezaurul cîntecului sud-american. Cele *Cinci cîntece negre*, de Xavier Montsalvatge, de pildă, au fost redate cu o îmbinare extrem de eficientă între elementele de linie, izbucnirile temperamentale și accentele de pătrunzătoare duioșie (ca de pildă în *Cîntec de leagăn pentru un negrișor*). În partea a doua a programului, sub genericul „Cîntece latino-americane culte și populare", au fost incluse o serie de zece melodii, de foarte largă circulație, pe care — unele din ele — le cunoșteam parcă dintotdeauna ; dar tocmai în piese de o asemenea popularitate, care învesmîntau adesea aspect de romanță sau cîntec liric de mare putere de pătrundere, „clasa" cîntăreției a reieșit poate cu și mai mare evidență. Bunul gust, discreția, o anumită noblețe interioară, îmbinate cu darul de a antrena sala, de a reuni într-un șuvoi unic sensibilitatea ascultătorului neavizat ca și a melomanului rafinat, ne-au dăruit clipe muzicale de o frumusețe deosebită.

Se poate spune, într-un cuvînt, că apariția artistelor columbiene Carmina Gallo și Teresa Gomez a avut calitatea ceasurilor muzicale care se întipăresc trainic în memoria ascultătorului.

Alfred HOFFMAN

Corala „Prietenii muzicii" din Baia Mare

Reîntoarsă de la 18-a ediție a Concursului între formații corale „Gh. Dimitrov" de la Varna, ediție unde a cucerit Marele premiu și Premiul Uniunii Compozitorilor bulgari pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de către o formație străină, formația corală „Prietenii muzicii" din Baia-Mare a susținut, în 22 mai, un interesant concert în incinta Muzeului Literaturii Române din București, concert avînd un program variat și o audiență deosebită, deși condițiile efective de organizare au fost totuși improprii : este greu de prezentat o formație de peste 50 de persoane într-un spațiu atît de restrîns (deși atît de primitor) cum este cel al muzeului respectiv. Trecînd deci peste aceste impedimente — la care am adăuga o vizibilă oboseală a membrilor formației, datorată deplasării și emoțiilor concursului — am putut asculta un remarcabil concert coral, inteligent alternat cu momente de poezie susținute de actorii Maria Chira și Matei Gheorghiu și cu interesantele comentarii ale lui Doru Popovici, cel care a prezentat manifestarea despre care scriem.

Ne vom opri aici numai asupra interpretării corului „Prietenii muzicii", condus cu mînă de maestru de Ion Săcăleanu, evidențiind în primul rînd faptul că această meritoasă formație este alcătuită preponderent din muncitori, cărora, pentru necesitățile (numerice) de participare la concursul din Bulgaria și la o serie de emisiuni și înregistrări radio pentru care au fost solicitați în aceeași perioadă, li s-au alăturat și cîteva cadre didactice din județ. Am subliniat aceste elemente „sociologice" pentru că, dacă cineva nu ar fi cunoscut realitatea efectivă, ar fi putut lesne ajunge la concluzia că formația băimăreană este alcătuită din profesori de muzică, că ea ar avea un statut permanent de formație profesionistă. Iată deci că pasiunea pentru muzică și îndelungata, bogata tradiție de muzică pentru cor, atît de caracteristică (nu numai) Transilvaniei, pot suplini, în unele condiții, un statut aparte sau o pregătire de specialitate. Ascultînd lucrări ca *Nuntă țărănească* de T. Jarda, *Cîntec pentru părintele Lucaciu* de L. Borlan, *Codru, frate, codru* de M. Neagu, *Chindia* de Al. Pașcanu, *Țăranii* de D. Popovici, *Pax ades* de C. Ripă etc. am putut distinge deosebita omogenitate timbrală a formației și, în primul rînd, plăcerea de a cînta, vizibilă în spontaneitatea interpretării, în modul plastic în care este realizată dinamica lucrărilor sau în expresia deosebită cu care este „însoțit" textul. Tainele interpretării polifonice îi sînt bine cunoscute șefului formației, la fel și cele ale pregătirii momentelor de interes armonic astfel încît repet, e greu de vorbit despre „amatorism" în privința acestei remarcabile formații.

Viorel CREȚU

TINERET MUZICAL

Dolores Chelariu — recital Schumann

Cu mult timp în urmă remarcam la festivalul „Lira de aur" de la Suceava o mică și talentată pianistă care a continuat să se afirme între colegii ei de generație, a perseverat în a promite, a-și dărui toate forțele și a confirma toate succesele obținute, învingînd dificultățile începuturilor ascensiunii artistice, pentru ca astăzi — la 21 de ani — să ne ofere imaginea unei personalități interpretative în continuă desfășurare, a unei sensibilități și inteligențe muzicale plină de prospețime și elan.

Studentă în anul III la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, pianista Dolores Chelariu a evoluat sub îndrumarea competentă, de neabătută exigență a profesorului Gabriel Amiraș, în repertoriul său figurînd *Concertele* de Grieg, Schumann și Chopin precum și numeroase lucrări alese cu predilecție dintre capodoperele romanticilor, ne referim în special la cele incluse în recitalul Brahms din decembrie 1983, precum și la cele prezentate în recentul recital Schumann care a avut loc în 27 mai la sala Dalles.

M-au atras întotdeauna printr-o notă de interes aparte programele închinate unui singur autor pe care le-am socotit veritabile piese de încercare a maturității artistice, presupunînd din partea interpretului afinități deosebite cu universul muzical respectiv, o îndelungată familiarizare cu limbajul, tehnica și particularitățile stilistice ale compozitorului. Este cazul acestui recital închinat de către Dolores Chelariu marelui poet al armoniei și al jocului tastelor, care a cuprins în introducere celebrul ciclu *Kinderscenen op. 15*. Jocul mozaicat al celor 13 miniaturi ce au făcut întotdeana deliciul ascultătorilor prin delicatețea inspirației și ingenuitatea imaginilor muzicale a beneficiat de o tălmăcire sinceră, plină de culoare, reușind să alterneze emoția cu humorul, lirismul pur răsfrînt în oglinzile albastre ale reveriei cu accentele incisive, totul culminînd liniștit și tandru cu acel „cuvînt al poetului", ultima piesă atît de expresiv interpretată încît ne-a trimis cu gîndul la inflexiunile vocii umane din ciclurile de lieduri ale compozitorului.

Interpretarea tumultoaselor *Studii simfonice op. 13*, ne-a dezvăluit de-a lungul celor 12 variațiuni pe tema în do diez minor cu caracter de marș funebru portretul lăuntric al exaltatului îndrăgostit de Clara Wieck, printr-o gradație firească, obținută parcă fără nici un efort, conducînd către acel splendid duet de dragoste din variația a XI-a (cîntat în bis cu o și mai tulburătoare tensiune) și către jubilația cu care finalul aureolează întregul ciclu.

Adevărat concert fără orchestră, *Sonata în fa minor* în patru părți (inițial compusă cu o a cincea parte — un al doilea Scherzo care s-a desprins ulterior ca o lucrare de sine stătătoare) a încununat recitalul printr-o remarcabilă realizare artistică, interpreta dovedind simțul sigur al construcției monumentale îmbinat cu fluența discursului muzical și sublinierea firească a detaliului cu discreție și aplomb, fantezie și măsură, evitînd grandilocvența și nenumăratele capcane ale acestui labirint al memoriei muzicale care este copleșitorul text al lucrării.

Pianista Dolores Chelariu a demonstrat că se simte în elementul ei recompunînd parcă dintr-o singură respirație (de altfel întregul recital s-a desfășurat fără tradiționala pauză între părți !), cu o concentrare admirabilă, o etapă semnificativă din activitatea lui Schumann între 24—28 de ani, marcată de adorația torturată de neliniște, deplin exprimată printr-o genială efervescență creatoare.

Ne-a captivat capacitatea interpretei de a aborda cu siguranță allegro-ul de sonată și de a povesti apoi ampla și fin nuanțata istorie țesută în jurul părții a treia. „Quasi variazioni" — alcătuită din patru comentarii ale unui naiv andantino compus de Clara Wieck — pregătită de un Scherzo (cîntat cu suplețe) și urmată de sinuosul final „Prestissimo possibile", în care grandiosul edificiu liric ne-a apărut sub degetele tinerei pianiste luminos și fremătător asemenea „nenumăratului surîs al mării".

Considerăm recitalul ca o certă reușită, ca o treaptă importantă în evoluția pianistei Dolores Chelariu și așteptăm noi apariții ale sale în public cu programe interesante, abordînd capodopere din epoci și arii stilistice diferite, cu o paletă sonoră continuu diversificată, slujind profunzimea și deosebita ținută artistică de care a dat dovadă în acea seară din „minunata lună mai" închinată lui Schumann.

Nicolae COMAN

Tinere interprete ieșene în Capitală

Devenite parte integrantă a stagiunilor muzicale, recitalurile și concertele susținute de studenții Conservatoarelor incită adesea la audiția unor programe deosebit de dense, de dificile, prilej de afirmare a talentului, a seriozității, a măiestriei lor interpretative. Chiar recent am participat la două asemenea manifestări, atrași și de prezența — inedită oarecum pentru bucureșteni — a numelor de pe afiș : Laura Nechita — violă și Adriana Mesteș — canto, ambele studente ale Conservatorului „George Enescu" din Iași.

Recitalul de la sala Studio a Ateneului, de la începutul primăverii, ne-a recomandat-o pe Laura Nechita prin temperamentul viguros, prin demnitatea expresiei, prin arta interiorizată ce tinde spre esențializarea substanței sonore.

Includerea unor partituri de referință din literatura dedicată violei a evidențiat atît virtuozitatea (în special a tehnicii mîinii drepte, degajată, sigură) cît și capacitatea de comunicare artistică prin intermediul sunetelor de care dispune interpreta. Reușite ne-au apărut, sub acest aspect, versiunile *Sonatei op. 25 nr. 1* de Paul Hindemith și a *Sonatei pentru violă solo* de Wilhelm Berger — și să ne amintim că ambii compozitori, foști violiști, fini cunoscători ai resurselor tehnice și expresive ale acestui instrument ingrat, le-au explorat și valorificat în aceste pagini la maximum.

Programul serii a mai cuprins *4 Invențiuni pentru orgă* de J. S. Bach în transcripția pentru violă și pian semnată de G. Berzukov și de asemenea *Sonata op. 24 „A Primăverii"* de Beethoven (menționăm aportul pianistei Steluța Dumea Diamant). Am fi dorit aici, poate, o cizelare, un rafinament stilistic, o dezinvoltură a expresiei, sporite, atribute către care aspiră (sîntem convinși) și Laura Nechita, artistă perseverentă, muncitoare, aflată pe drumul perfecționării...

Programul „de maestru" pe care ni l-a propus recitalul sopranei Adriana Mesteș de la Sala Dalles, ne-a amintit că pretențioasa artă a liedului pune accentul nu numai pe frumusețea, pe claritatea și egaliitatea vocii (calități pe care Adriana Mesteș le deține), ci mai ales pe lirismul emotivității și drepturile incontestabile ale stilului.

Parcurgînd țesătura sonoră transparentă, de profundă sensibilitate, a ciclului *„L'horizon chimérique"* de Fauré, apoi a ciclurilor *Trois chants populaires* și *Cinq mélodies populaires grecques* de Maurice Ravel — în care acest poet al culorii sonore surprinde lumi, caractere, temperamente diferite — Adriana Mesteș ne-a oferit o interpretare îngrijită, corectă, muzicală. Așteptăm, însă, să-i sesizăm și o bogată paletă coloristică, o mai variată gamă de expresie (și poate o dicție mai eficientă).

Am apreciat cele Trei lieduri *(Joc de seară, Scurtă baladă, Joc cu avioane)* de Vasile Spătărelu pe versuri de Nichita Stănescu, atît pentru valoarea intrinsecă a partiturii cît și pentru versiunea ei interpretativă, reliefînd corespondența dintre text și muzică, cursivitatea vocii, participarea acompaniamentului — integrat unitar conflictului dramatic.

Iar prin concepția interpretativă (mai clară, mai bine construită, mai inspirată) piesele ciclului *„Frauenliebe und Leben"* de Robert Schumann (în special *Du Ring an meinem Finger* și *Helf mir, ihr Schwestern)* prezentate în finalul recitalul au constituit — considerăm — momentul cel mai bine realizat al serii.

Un cuvînt se cuvine spus și despre pianista Adriana Bera, în care soprana Adriana Mesteș a aflat un excelent partener de dialog.

Laura MIHAIL

Andrei Codreanu — chitară

Onestitatea recenzentului este de multe ori direct proporțională cu afirmarea neestompată a convingerilor, simpatiilor, a ideosincrasiilor, divulgarea lor săvîrșindu-se sincer, nesentențios. Iar dacă proporțiile aprecierilor pot fi hiperbolizate în prezent, ele au șansa reducerii la real în viitor. Nu intenționez să-mi ascund subiectivitatea atunci cînd obiectul comentariului meu este legat de chitară. Și de chitariști, bineînțeles. Ca mai toți slujitorii de la noi ai acestui instrument, Andrei Codreanu — aflat încă la vîrsta junioratului — suportă handicapul neapartenenței la vreo formă instituțională de învățămînt muzical (chitara nefigurînd ca materie de studiu în programele liceelor de muzică). Și atunci, de unde însușirea procedeelor tehnice — de loc simple — specifice instrumentului, de unde vine așezarea impecabilă a mîinilor pe chitară (în special mîna dreaptă), de unde atîta naturalețe, detașare chiar din cîntul său ? Desigur, din talent și din dragostea pentru acest nobil instrument. Calități pe care Andrei Codreanu le-a probat pe parcursul recitalului său din 12 aprilie — la Ateneu, sala Studio — într-un program just alcătuit din punct de vedere al posibilităților sale actuale : *3 Gavote* de Bach, *Sonata în si minor* de Cimarosa, *Sonata în mi minor* de Scarlatti. *Variațiuni pe o temă de Händel* de Giuliani. *Melodie* de Grieg, *Preludiul nr. 5* de Villa-Lobos și *Cîntec de leagăn* de Brouwer.

În aceeași instanță un alt tînăr — Lucian Moraru — aflat la porțile măiestriei a demonstrat (în *Capriciul* de Hallman, *Suita I-a* de Reger și *Sonata op. 120, nr. 2* de Brahms — la pian Mircea Savu) multă abilitate tehnică pe violă, fapt care ne îndeamnă să-l vedem în viitor un valoros instrumentist de orchestră.

Liviu DĂNCEANU

IMN TINEREȚII

Prezența pe scena Ateneului Român a unui număr din ce în ce mai mare de tineri interpreți nu mai constituie o noutate, ci tinde să devină o veritabilă tradiție, prestigiul acestui podium marcînd nu numai o autentificare valorică, ci și un imbold către cucerirea unor trepte mai înalte de măiestrie artistică.

Printre numeroasele manifestări ce servesc ca argument acestei afirmații s-a înscris și cea intitulată simbolic *Imn Tinereții*, un concert dedicat Anului Internațional al Tineretului, Congresului al XII-lea al U.T.C. și Conferinței a XIV-a a U.A.S.C.R., oferit de corul *Pro Arte* al Universității București și Orchestra de cameră *Musica Mundi* a

Sindicatului învățămînt sector 1, ambele dirijate de prof. Ligia Balica.

Prefațat de compozitorul Alexandru Pașcanu în cuvinte pline de căldură, acest adevărat „maraton" muzical s-a deschis cu un bogat și divers program coral, cuprinzînd pagini din creația compozitorilor Ion Vidu, Laurențiu Profeta, Iovan Miclea, Ion Vintilă, Radu Paladi, Valentin Gruescu și George Balint, lucrări de Hans Leo Hassler, Henry Purcell, Johannes Brahms, Richard Rodgers, Francisc Kücken, ca și două binecunoscute cîntece americane, — un repertoriu stimulativ deopotrivă pentru membrii formației, ca și pentru public, prin dubla orientare spre accesibilitate și dificultate profesională, spre cantabilitate și virtuozitate interpretativă. Alături de performanțele artistice meritorii, din evoluția corului *Pro Arte* s-a detașat o evidentă bucurie de a cînta, de a oferi auditoriului emoția trăirii artistice, concretizată prin sensibilitate și acurateță vocală, prin contraste și nuanțări dinamice. Prospețimea vocilor (se simte efortul de a omogeniza partidele în intonația de tip non-vibrato), mobilitatea formației, ce răspunde cu promptitudine indicațiilor Ligiei Balica, exprimate prin gesturi ferme dar neostentative, dozajul, în general echilibrat, al vocilor reprezintă cîteva dintre elementele ce au definit personalitatea acestui colectiv coral.

Partea a doua a serii a fost dedicată în exclusivitate muzicii instrumentale, ilustrînd o nouă fațetă a profesionalismului Ligiei Balica, în calitate de dirijor de orchestră de cameră. Precizia și rigoarea ritmică și expresivă, claritatea frazării au caracterizat versiunile interpretative ale celor două *Simfonii pentru orchestră de coarde* de Antonio Vivaldi și a opusului *Tinerețe* de Alexandru Pașcanu, sonoritatea cam metalică uneori reamintind că... mai puține elemente se armonizează timbral mai greu decît un număr mai mare de surse sonore, în care individualitățile se dizolvă mai ușor. În *Concerto grosso nr. 8* de Arcangelo Corelli — avînd ca soliști pe Angela Saizescu, Gabriela Hahamian și Sorin Mihăilescu, ca și în *Concertul pentru harpă și orchestră în si bemol major* de Georg Friedrich Händel — protagonistă fiind Frada Ghinea Berbec, s-a detașat concepția stilistică adecvată, reliefînd jocul scriiturii, oscilînd între omofonie și polifonie, contrastul sau alternanța dinamică, arcuirea expresivă într-o construcție conturată cu limpezime.

Prin responsabilitatea abordării actului interpretativ, prin valoarea calitativă, concertul găzduit de Ateneul Român miercuri 8 mai a purtat nu numai semnificația unui imn închinat tinereții, ci și a unui dedicat dragostei pentru arta sunetelor, înălțat cu seriozitate și dăruire.

Anca Ioana ANDRIESCU

Sesiune științifică studențească

Sesiunea științifică a studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din acest an, manifestare ce se înscrie pe linia celor dedicate omagierii a două evenimente majore aniversate în zilele imediat următoare (Sărbătorirea a 40 de ani de la înfrîngerea fascismului și aniversarea Zilei Independenței de Stat a României), ne-a prilejuit, în prima zi de desfășurare, 19 aprilie, o interesantă reîntîlnire cu cîțiva studenți ai secției de compoziție a Institutului superior de învățămînt artistic din București. Cu această ocazie am putut asculta (sau reasculta) cîteva din lucrările premiate la cea de-a XVII-a Conferință națională a cercurilor științifice studențești, excelent prilej de a reformula unele judecăți de valoare asupra unor piese, sau de a lua contact cu unele necunoscute încă de noi.

Ipostaze (variațiuni pentru pian) de Mihaela Stănculescu reprezintă fără îndoială o certă reușită a autoarei. Scriitura modală, eficientă pe plan pianistic, a lăsat să se întrevadă evoluția evidentă a tinerei compozitoare. Construcția sigură (totul presupune un grupaj de trei articulații plus epilog), cu cursivitate și logică indiscutabile ne-au demonstrat faptul că ne aflăm în fața unei lucrări demne de a fi luate în atenție. Din păcate redarea pianistică a autoarei însăși nu a fost întotdeauna suficient de convingătoare, plastică și expresivă (?!) de unde a rezultat, pe alocuri, o ușoară senzație de monocromie.

Mathe Győző nu a mai reeditat excelenta performanță interpretativă de acum un an, cînd ne-a convins de faptul că *Sonata pentru violă solo* de Ioan Dobrinescu este o lucrare notabilă. Calitățile lucrării (o arhitectonică bine desenată, o scriitură densă, interesantă și mai ales o exploatare eficientă a instrumentului) au reușit să transpară totuși pe fondul unei redări instrumentale puțin convingătoare.

Carmen Daniela Stoicescu ne-a propus *Trei miniaturi pentru pian* (de fapt nu chiar... miniaturi, ci lucrări ceva mai dezvoltate) avînd (două din ele) un suport programatic. Unele influențe stilistice (Prokofiev, Stravinski) au dat colorit mai ales primei piese ; eterogenitatea aproape supărătoare a celei de a treia, în schimb a compensat (nedorit) reușitele părțiale din primele două.

George Balint împlinește un talent care (la un moment dat) cocheta puțin cam mult cu spectacolul (vecin cu superficialitatea pe alocuri). Ciclul de *Trei lieduri pe versuri de George Bacovia* sondează cu curaj zonele muzicale profunde, de esență, abandonînd complect elementele exterioare, artizanale (prezente deseori în lucrările anterioare). Asamblajul voce-pian, cu ipostaze diferite (mergînd de la dialog la suprapuneri tensionate) se face cu indiscutabil simț dramatic, fapt ce determină ipoteza că tînărul creator este un potențial compozitor talentat de operă. Redarea partiturii a fost asigurată în condiții foarte bune de excelentul pianist care este... George Balint și de dr. Claudiu Poenaru (în mare progres față de aparițiile sale anterioare, nu tocmai realizate).

O mențiune deosebită pentru comentarea concertului, realizată de Luminița Cioacă, competentă, concisă și precisă.

Cea de-a doua zi a sesiunii, 20 aprilie, a fost dedicată comunicărilor cercurilor științifice din Institut.

Merită a fi subliniat de la început faptul că manifestarea științifică a cuprins nu mai puțin de 20 de comunicări — interesante prin diversitatea temelor abordate, prin originalitatea punctelor de vedere și puterea de sinteză — realizate de studenții tuturor anilor de învățămînt, atît de la facultatea de Muzică-Muzicologie-Compoziție cît și de la cea de Instrumente și Canto. Ținînd seamă de anul muzical internațional 1985, cîteva dinte lucrări s-au referit la tricentenarul nașterii lui Georg Friedrich Händel și Domenico Scarlatti, precum și la 150 de ani de la moartea lui Vicenzo Bellini și la centenarul nașterii compozitorilor Dimitrie Cuclin și Ionel Brătianu.

Studenta Mihaela Fășie a întreprins o investigație în opera artistului gînditor și a simfonistului Dimitrie Cuclin, aducînd interesante argumente estetice capabile să ilustreze valoroasa moștenire a acestui muzician, din păcate insuficient cunoscută. Mirela Stoenescu a insistat asupra conținutului patriotic al creației lui Ionel Brătianu, în timp ce studentul american Ricardo Laspina James ne-a transmis date noi cu privire la proiectul operei *Hernani* de Bellini. Carmen Gherghiceanu a întreprins un studiu comparativ — pe baza înregistrărilor discografice — asupra unor lucrări de Domenico Scarlatti, reliefînd valoarea excepțională, neperisabilă a interpretării lui Dinu Lipatti, indiscutabil unul din marii tălmăcitori ai operei compozitorului italian. Luminița Cioacă a încercat — sub titlul „Händel, compozitor baroc ?" — să reliefeze valoarea inestimabilă a operei händeliene.

Creația românească a fost dezbătută de către studentele Liliana Dumitru (*Suita op. 9* de Liviu Glodeanu), Monica Cengher (Suitele simfonice ale lui Marțian Negrea) și Ileana Preda-Ursu (Opera *Domnișoara Cristina* de Șerban Nichifor).

Un alt grup de comunicări s-a referit la folclorul românesc, Anca Ioana Andriescu aruncînd o „Privire critică asupra evoluției conceptului de clasificare a folclorului românesc", în timp ce Carmen Iacov a adus prețioase date referitoare la efervescența folclorului contemporan al zonei Sărmaș — cîmpia Transilvaniei.

Problemele de acustică și electronică cu aplicabilitate în compoziția muzicală au fost subliniate în lucrările studenților Ioan Dobrinescu, Gabriel Basarabescu și Adrian Stroici.

Au fost deasemenea abordate teme de estetică muzicală, de psihologie și pedagogie muzicală (Carmen Stoicescu, Irina Bădiță, Mihaela Fășie și Adrian Stroici).

Deschiderea sesiunii de comunicări a cuprins două referate cu conținut istoric asupra unor probleme privind situația politică și culturală a țării noastre în urma victoriei asupra fascismului (Teodor Iancu, Carmen Gherghiceanu).

În concluzie, o sesiune bogată în evenimente muzicale (pe ambele planuri, creație și muzicologie) care reflectă climatul de maximă seriozitate al muncii studenților din Conservatorul bucureștean.

Dana Ciucă SPĂTARU
Dan BUCIU

Orchestra simfonică din Constanța

DON GIOVANNI

Prezentarea unei creații destinate operei sub formă de concert, anulînd aspectul teatral, lipsind-o de aportul vizualului, solicită interpreților concentrarea asupra mijloacelor de expresie pur muzicale, prin intermediul cărora ei trebuie să dea viață unor personaje convingătoare, pline de culoare, subliniindu-le în aceleași timp evoluția dramatică.

Această preocupare pentru individualizarea tipologică a caracterizat în bună măsură și versiunea de concert a celebrei „dramma giocoso" *Don Giovanni* de Mozart, realizată la Ateneul Român, marți 21 mai, de Orchestra simfonică din Constanța, dirijată de Paul Staicu, avînd ca soliști cîțiva foarte tineri cîntăreți — studenți sau proaspăt absolvenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din capitală: Emilia Ciurdea, Irina Săndulescu-Bălan (anul III), Mihnea Lamatic (anul I), Sever Barnea (anul II), Cristian Caraman (anul IV), Alexandru Moisuc (anul V), alături de Dan Serbac (solist al Operei Române din Cluj-Napoca) și Mîndra Cernescu (de la Filarmonica „G. Enescu" din București).

Selectarea din partitură a paginilor orchestrale, a ariilor și ansamblurilor a oferit interpreților posibilitatea punerii în valoare a calităților tehnice și expresive.

În primul rînd, s-a remarcat mobilitatea ansamblului simfonic constănțean, precizia și omogenitatea acestuia, ca și concepția dirijorală semnată de Paul Staicu, cu adevărat mozartiană prin minuțioasa cizelare a detaliului, integrat apoi într-o viziune unitară, bine arcuită dramatic, dar materializată uneori în sonorități prea puternice, estompînd pe alocuri intervențiile vocale.

Optînd pentru ipostaza unui cavaler cuceritor plin de temperament, învăluit în pitoresc (dar nu totdeauna și în distincție), baritonul Dan Serbac a reliefat mai puțin semnificația filozofică a rolului titular, conturînd — între aceste coordonate — un portret pregnant, concludent pentru ușurința solistului de a tălmăci o largă diversitate a stărilor emoționale, ca și pentru bogata sa experiență.

Prin puritatea, prin variata nuanțare a vocii, Mîndra Cernescu a accentuat dramatismul auster, prestanța de natură justițiară și forța morală degajată de Donna Anna.

Urcînd treptele afirmării sale, soprana Irina Săndulescu-Bălan a atras atenția în mod deosebit, identificîndu-se cu profilul vibrant, pasionat al Donnei Elvira, demonstrînd o tehnică vocală bine stăpînită, acurateță intonațională și rigoare ritmică; aceste trăsături i-au pus în lumină glasul plin, frumos timbrat, modelat cu abilitate atît în direcția virtuozității strălucitoare, cît și în cea a redării tensiunilor dramatice. O prezență mai modestă — epitet datorat nu numai lipsei de penetranță și de volum, ci și unor imprecizii ale intonației — Emilia Ciurdea s-a apropiat de latura lirică a Zerlinei, creionînd verva și spontaneitatea eroinei prin evoluțiile sale dezinvolte în registrul acut.

Cu fermitate, cu o detașare reținută, tenorul Cristian Caraman a evidențiat demnitatea, devotamentul lui Ottavio, arcuindu-și fiecare apariție (în momentele solistice sau în secvențele de grup) cu naturalețe expresivă. Dimensiunea stilistică adecvată, ca și preocuparea de a desprinde — prin cîteva tușe sigure — pregnanța personajului întruchipat, au caracterizat și intervențiile lui Mihnea Lamatic (în sobra, statuara postură a Comandorului), Alexandru Moisuc (un Leporello văzut mai ales într-o nuanță umoristică) și Sever Barnea (în Masetto).

Unul dintre aspectele cele mai reușite ale acestei variante interpretative l-au reprezentat ansamblurile, bine sincronizate (ca intensitate și expresivitate), armonizate timbral, închegate ca numere dramatice unitare.

În totalitatea sa, manifestarea a stat sub semnul maturității artistice, deși pentru unii dintre protagoniști ea a avut caracterul unei experiențe inedite, dificila problematică a stilului mozartian găsindu-și o concretizare sonoră autentică. Așa cum a reliefat și muzicologul Iosif Sava în cuvîntul său introductiv, *Don Giovanni* este și va rămîne o piatră de hotar în evoluția operei, în repertoriul genului, adevăr reafirmat și prin această nouă versiune, prezentată sub cupola Ateneului.

Anca Ioana ANDRIESCU

TIMIȘOARA

Tricentenar Bach-Händel

Serbările muzicale prin care Banatul a omagiat tricentenarul Bach-Händel s-au constituit într-un microfestival de 12 concerte, derulate în perioada 23 februarie — 30 martie 1985. S-au făcut auzite în acest interval de timp creații reprezentative pentru geniul celor doi giganți ai Barocului, declanșînd în auditoriul timișorean o fervoare plenară înspre echilibrul stenic al acestei muzici. A confirmat-o, cu rare excepții, afluența masivă a auditoriului timișorean.

Ciclul Bach-Händel a fost deschis cu Oratoriul *Messias* de Händel, programat fericit exact în ziua de cînd la Halle venea pe lume unul din spiritele hărăzite a opera sinteze, dăltuind tulburătoare lucrări vocal-simfonice, gîndite spre a-și face semenii mai buni. Remus Georgescu la pupitrul Filarmonicii „Banatul" a restituit imperativele centrale ale acestei pagini preferate ale lui Händel — caracterul solemn, grandoarea, alternată cu momente de individualitate emoțională, în momentele solistice. Corului filarmonic — instruit de Diodor Nicoară — i-a revenit un merit considerabil în edificarea liniilor de forță ale partiturii, împlinită printr-o severă preocupare de a restitui particularități, maniere de cînt specifice, unele asimilate încă din oratoriile prezentate de Ion Românu. Numerele corale au cumulat fără îndoială cele mai frumoase momente ale execuției, ca muzicalitate, omogenitate, acurateță tehnică și de dozaj, reușindu-se mascarea abilă a insuficienței numerice de ansamblu. Pandantul instrumental al expresivității vocilor corului nu a fost gîndit în reverberațiile orgii sau ale intervențiilor orchestrei — rămase relativ subțiri, dirijorul optînd pentru solicitarea unui plus de densitate a vibrației afective în părțile solistice ale cvartetului vocal: Virginia Manu, Martha Kessler, Zsolt Szilagyi și Ionel Pantea. Tot Remus Georgescu a semnat un nou pro-

gram Händel : *Concerto grosso op. 6 nr. 2, Concert pentru violă și orchestră* — interpretat cu vigoare de W. Stürzinger, *Muzica apelor, Concert pentru orgă op. 6 nr. 6* — solist Otto Hockel, cu o prestație aristică mai modestă, programul încheindu-se cu Suita *Focuri de artificii*. O înșiruire ce și-a propus edificarea preponderentă a fastului muzicii händeliene. Coordonatele complimentare ale muzicii maestrului ni le-au dimensionat concertele de muzică de cameră în care s-au putut audia împlinite versiuni ale *Sonatelor* pentru vioară, violă, flaut și pian sau *Concertul pentru oboi și continuo* în interpretarea unor instrumentiști cu recunoscute calități solistice — flautista Ioana Mogoș, oboistul Laurențiu Baciu, violonista Eva Bloch sau violonista Venetia Onofrei, acompaniați de Sorin Petrescu și Vera Eckstein.

Simfonicul următor al ciclului s-a constituit ca unul din momentele de culme ale acestui demers artistic grație unor versiuni de referință oferite cîtorva unicate de frumusețe, care numai arareori s-au putut auzi într-o ambianță atît de elevată — *Concertul brandenburgic nr. 2* și *Suita a III-a pentru orchestră* de Bach. Momente împlinite — au realizat filarmoniștii giați de bagheta lui Remus Georgescu în compania lui Frantz Metz, organist statornic afirmat în viața cetății, inclusiv în program prin *Concertul nr. 4* de Händel ori a harpistei Daniela Stürzinger. În aceeași ambianță soprana Constanța Mesteș, studentă a Conservatorului ieșean, a oferit reconfirmări valorice prețioase în *Cantata nr. 209* de Bach, prin calitatea timbrului, acurateță și stil. O mențiune specială și trompetistului Lazăr Moldovan pentru profesionalismul cu care a rezolvat problemele impuse de stilul epocii.

Instrument predilect de exprimare pentru creatorii barocului, orga, cu sonoritățile sale fabulos extinse din gravul tenebros pînă în zona acutului timbrat, domină autoritar literatura barocului. De unde, șansa audierii, în cadrul manifestărilor Bach-Händel, a unor concerte și recitaluri de orgă de o ținută repertorială exigentă, dîndu-ne prilejul de a putea aprecia comparativ stilul interpretativ al unor importanți organiști ai țării. Astfel recitalul Ursulei Philippi (Brașov) a însemnat o deschidere surprinzătoare înspre pitorescul registrației orgii. Pe parcursul *Preludiului și fugii în Do*, a *Partitei a II-a* și a *Corarelelor „Schübler"* de Bach, urmate de *Concertul nr. 13 — „Cucul și privighetoarea"* de Händel, solista a dovedit o deplină siguranță în mînuirea resurselor instrumentului, făcută cu un net simț coloristic, nuanțat de o tentă de feminitate. Frantz Metz (Timișoara) și-a propus în recitalul său un act de temeritate — înscrierea, în ideea integralelor firești la ceasul aniversar, a unui ciclu de 18 *Preludii de coral*, urmate de evenimentul prezentării în primă audiție absolută a *Sinfoniei B.A.C.H.*, oferită în dar Filarmonicii de președintele ei de onoare, Sigismund Toduță. O creație concepută de un cunoscător al tehnicii manualelor și pedalierului, în care maestrul clujean își reconfirmă strălucit statutul de polifonist, de mînuitor abil al unor spații afective mulate pe forme sacrosancte, *Fantezie-Coral-Toccata*, dar punînd în rezonanță tensiuni și conflicte sonore proprii sensibilității contemporane. În sfîrșit, Iosif Gerstenengst, decan de vîrstă al acestor întreceri, ne-a uimit prin disponibilitatea și sensibilitatea cu care a dimensionat frescele sonore din *Toccata dorică, Partita a III-a* sau *Concertul în Sol* de Bach, ca și *Concertul op. 4 nr. 2* de Händel. L-a acompaniat cu discreție și reale deschideri înspre universul sonatelor baroce dirijorul Petru Oschanitzky.

Să nu omitem a semnala actul de cultură realizat de Cornelia Bronzetti prin parcurgerea în două recitaluri succesive a integralei *Partitelor* și *Sonatelor* pentru vioară solo de Bach, deși dimensiunea efortului i-a cenzurat evident prestația. Recitalul violoncelistei Alexandra Guțu s-a înscris ca un alt moment de vîrf în derularea valențelor de puritate estetică ale muzicii lui Bach — *Sonata a II-a* și *a III-a, Suitele III* și *IV* pentru violoncel solo. A acompaniat-o Dragoș Mihăilescu. Profunzime, măiestrie, cuceritoare penetrații în esența acestei muzici.

Dimensiunea concertantă, deschizătoare de drumuri în conturarea genului, datorită lui Bach, s-a putut urmări în periplul protagoniștilor Cornelia Bronzetti, Ioana Mogoș, Manuela și Dragoș Mihăilescu, acompaniați de orchestra filarmonică sub conducerea lui Marius Tănăsescu. Climaxul valoric al serii l-au oferit soții Mihăilescu.

Johannes Passion de Bach a jalonat printr-o altă impresionantă coloană încheierea acestui ciclu concertistic. Realizator, directorul Filarmonicii, Remus Georgescu, acela care a gîndit, la ținuta și anvergura unui festin, serbările tricentenarului. Să menționăm coerența momentelor de înălțătoare comuniune cu spiritul partiturii bachiene, dirijorul corelînd cu finețe într-o deplină osmoză toți factorii implicați — cor, orgă, cvintetul solistic — Agnes Contras, recent revelată în *Carmina Burana*, Martha Kessler, Mircea Moisa, N. Ianculescu, Zsolt Szilagyi.

Fără a pune punct seriilor de concerte Bach-Händel — care se vor perpetua pe parcursul întregului an — acest prim ciclu a evidențiat adeziunea melomanilor, cu precădere a tinerei generații, pentru edificiile de frumusețe, înălțate de geniul titanilor epocii Barocului.

Doru MURGU

PLOIEȘTI

Concert Bach

Tricentenarul a trezit peste tot, în orchestrele simfonice ale țării, interes deosebit pentru Johann Sebastian Bach. De la Timișoara la Botoșani, de la Satu-Mare la Constanța, au fost înregistrate peste tot inițiative concertistice de maxim ecou, programe de subsanță și atractivitate, formule solistice inedite.

Am avut bucuria să particip la multe dintre aceste manifestări atras, înainte de toate, de bucuria cu care publicul și-a demonstrat continuu atașamentul pentru creația lui Bach, dorința de a pătrunde spre miezul operei bachiene.

Din mulțimea manifestărilor bachiene aș ține să semnalez ținuta concertului găzduit la 23 aprilie de Filarmonica din Ploiești. La pupitrul orchestrei din localitate, Ludovic Baci, cu marea sa experiență bachiană, a dat unică vibrație manifestării ce a unit *Concertul Brandenburgic nr. 4, Cantata 209, Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* și *Toccata și Fuga în re minor* în orchestrația lui Stokowski.

Nu știu cît a lucrat Ludovic Baci cu orchestra ploieșteană pentru acest program, dar am certitudinea că în acest concert au fost vizibile virtuțile sădite în ultimii ani în colectivul ploieștean. *Cele patru momente* au sunat cald, legat, pătrunzător.

Remarcabilă contribuția grupului de soliști : Georgeta Stoleru cu apreciata ei experiență în realizarea unor pagini preclasice. Göngyver Ercse Bacs și Dana Voicu în *Dublul de Bach*. La prima vioară, violonista de vocație, cu un ton de mare penetrație, care din păcate s-a retras de cîțiva ani din activitatea concertistică iar la vioara secundă o tînără profesoară de la Alexandria, unul din acele nume pe care continuăm să le socotim, pe bună dreptate, drept o speranță a violonisticii naționale. Frazele lor au răsunat într-o singură respirație într-un ademenitor climat bachian.

În sfîrșit, trei instrumentiști excepționali au asigurat partida solistică a *Brandenburgicului :* violonista Alina Mihalcea dăruită, pasionată ca în orice evoluție și doi flautiști virtuozi : Florin Ouatu și Ovidiu Brebu.

Publicul a primit cu satisfacție fiecare moment al concertului.

La capătul anului 1985, an plin de aniversări muzicale, cînd va sosi vremea bilanțului realizărilor noastre în susținerea calendarului muzical, concertul ploieștean va fi socotit o etapă de referință.

Iosif SAVA

CRAIOVA

Debutul unei formații camerale

În primăvara acestui an, am asistat cu mare emoție la debutul tînărului cvartet de coarde al Filarmonicii „Oltenia", (compus din Mihaela Arciudean — vioara întîi, Marius Gheorghe — vioara a doua, Dorin Comșa — violă, Adriana Lupu — violoncel), care a avut loc pe podiumul sălii de concert craiovene.

Cu toate că membrii formației sînt foarte tineri, au dat dovadă de o maturitate artistică desăvîrșită în abordarea *Cvartetului în fa major* de Ravel. Pentru un început de drum lucrarea compozitorului francez constituie o piatră de încercare, dar chiar de la primele măsuri mi-am dat seama de perfecta omogenizare a membrilor formației, de înțelegerea spiritului adevăratei muzici de cameră. Atmosfera impresionistă a fost redată la valorile reale, sublinierile vocilor bine gradate printr-o mare siguranță a interpretării. Nimic strident în această interpretare. Poate și cursurile de muzică de cameră de la Oberschützen (Austria) pe care le-a absolvit Mihaela Arciudean în 1982 au contribuit la o înțelegere mai profundă a problematicii genului.

La următoarele concerte, formația va include în repertoriul său, pe lîngă lucrări clasice și creații de Enescu, Bartók, Debussy. La acest început de drum, urăm tinerei formați craiovene o permanentă ascensiune artistică.

Programul concertului de muzică de cameră din seara zilei de 18 martie a mai cuprins și *Sonata a doua pentru vioară și pian* de Brahms în interpretarea Nataliei Lăețu — vioară și a lui Mihai Ungureanu — pian.

Fraza cursivă a violonistei Natalia Lăețu cît și cîntul de mare finețe al pianistului Mihai Ungureanu ne-au introdus în atmosfera discretă a muzicii lui Brahms, dovedindu-ne că membrii orchestrei Filarmonicii craiovene sînt capabili de realizări de seamă în domeniul muzicii de cameră, pe care publicul le așteaptă cu mult interes.

Remus RIZESCU

CLUJ-NAPOCA

Cappella Transylvanica la 30 de ani

Conservatorul „G. Dima" a găzduit la sfîrșitul lunii aprilie o emoționantă manifestare omagială: concertul aniversar dedicat cunoscutei formații camerale Cappella Transylvanica cu prilejul împlinirii a 30 de ani de activitate.

Concertul, atît prin înalta sa ținută artistică cît și printr-o masivă și entuziastă participare a publicului, ne-a dat, o dată mai mult, adevărata măsură a prețuirii de care se bucură azi în țara noastră activitatea coralei clujene.

Întemeietor și conducător al remarcabilei formații camerale, profesor Dorin Pop, pasionat dirijor și maestru de cor, în 30 de ani de muncă, de căutare febrilă și entuziastă, de șlefuire și înnobilare continuă a instrumentului coral, a creat un ansamblu de o certă valoare artistică care între anii 1955—1985 a activat cu mult succes pentru promovarea cîntecului românesc în țară și peste hotare.

Amintind doar cîteva din succesele formației:

— locul I la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României"

— premiul I „Guido d'Arezzo" în Italia

— premiul II „Spittal an der Drau" — Austria, numeroase participări la Festivaluri în: Danemarca, Polonia, Marea Britanie, S.U.A., R. D. Germană, R. P. Bulgară cît și realizarea unor imprimări radio, a unui număr de trei discuri în colaborare cu Casa de Discuri Electrecord, putem releva înaltul meșteșug artistic obținut printr-o neobosită muncă de modelare a vocilor, permanenta năzuință spre autodepășire.

Programul prezentat în spectacol, o adevărată antologie a madrigalului, a evidențiat marea dragoste a profesorului Dorin Pop pentru spiritul polifoniei vocale, pentru frumusețea fără seamăn a epocii de aur a renașterii. Au fost interpretate cunoscute pagini corale de: Orlando di Lasso, Giovanni Luigi da Palestrina, Luca Marenzio, Josquin des Près, Passereau, John Dowland, John Bennet, Erasmus Widmann, Claudio Monteverdi, Giovanni Gastoldi.

Concertul ne-a impresionat prin posibilitățile tehnico-vocale atinse de membrii formației, prin maxima suplețe a interpretării, puritatea, limpezimea expresiei, acuratețea intonației. Totul ne-a cucerit deplin, ne-a dat fiorul pe care ți-l dă arta adevărată, am distins cu emoție tendința dirijorului de-a face pe ascultător să regăsească cu ușurință discursul muzical de largă accesibilitate, bogăția și originalitatea cîntului vocal renascentist.

Am asistat cu emoție la o reușită seară de muzică, iar ovațiile și finalul mult apreciat al concertului au constituit un viu omagiu adus eminentului „Regens Chori" și formației Cappella Transylvanica.

Nelida NEDELCUȚ

IAȘI

Jazz la Filarmonică

Filarmonica „Moldova" a găzduit în această primăvară o manifestare de jazz, ai cărui protagoniști au fost grupul „Studio", pianistul Ion Baciu jr. (Iași) iar ca invitat, bateristul Mihai Farcaș din Timișoara. Păstrînd proporțiile, am putea denumi acest concert „Jazz la Filarmonică", după modelul celebrelor concerte inițiate în urmă cu peste patru decenii de Norman Granz, la care participau cei mai valoroși muzicieni de jazz ai epocii. Într-adevăr, Mihai Farcaș este astăzi un instrumentist cu o personalitate pe deplin formată, cu o tehnică impecabilă, pe care o pune cu mult discernămînt și subtilitate în slujba sublinierii, completării discursului melodic, reliefurile, accentele, riffurile, dialogul viu, spiritual, pe care îl poartă cu instrumentul solist — toate acestea definindu-l ca pe un partener de *combo* eficace, sensibil, inspirat, virtuoz, mult solicitat în diferite formule de agregare, în concerte și înregistrări.

La doi ani de la debutul pe scena Galelor Jazzului de la Costinești, cvintetul ieșean „Studio" a fost desemnat de public drept cea mai bună formație românească de jazz din 1984. Seriozitatea, munca disciplinată, buna pregătire muzicală, interesul special pentru teme dificile dar deosebit de frumoase ale jazzului modern, au condus tinerii instrumentiști spre un rapid și apreciabil traiect evolutiv ascendent, fiecare apariție a lor constituind prilejul audierii unei muzici complexe, rafinate, a unor improvizatori inspirați — i-am numit pe Romeo Cozma (pian, leaderul formației), Eugen Amarandei (sax. tenor), Dan Huideș (trompetă, instrumentistul anului '84 la această categorie), Vasile Marian (contrabas).

Ion Baciu jr. este deja cunoscut ca cel mai tehnic, mai inspirat pianist de domeniu al tinerei generații, solo-urile sale sintetizînd în mod creator maniere și modalități de interpretare pianistică din istoria jazzului, strînse într-o viziune unitară spre a servi ideea muzicală.

Pe lîngă improvizații pe teme celebre de Parker, Monk, B. Evans și S. Rollins, cei șase instrumentiști, reuniți în sextet cu două trompete (una mînuită de Baciu) și saxofon au oferit cîteva surprize: rearmonizarea temei *Simpatica mea Valentine* de Rogers, ca și o compoziție de Buddy Miles în aranjamentul tipic al celebrului cvintet condus de Miles Davis în 1959, cu armonii complexe, dificile și disonanțe ce ar duce spre muzica contemporană dacă basul și bateria nu ar întreține discret swingul.

Improvizații măiestrit țesute (unele pe teme mai puțin abordate

de tinerii noştri instrumentişti), teme originale reuşite (Cozma-Blues, Vals), orgoliul accederii la un repertoriu dificil, complex, stăpînit cu siguranţă, impulsul creator mereu prezent, avîntul tineresc bazat pe o serioasă pregătire — spre performanţă, evoluţia ca poliinstrumentist (Baciu : pian, c-bas, trompetă, sax. sopran), o muzică de mare calitate, iată atributele ultimului concert de jazz găzduit de Filarmonica ieşeană, instituţie muzicală prestigioasă onorată de protagonişti printr-o evoluţie de autentic profesionalism.

Alexandru VASILIU

Middle of the Road din nou la Bucureşti

Fraţii Ian şi Eric McCredie (Lewis, la debut) cîntau încă din timpul şcolii, în Scoţia natală, într-un grup numit „Dominoes". Apoi, împreună cu bateristul Ken Andrew alcătuiesc formaţia „Electrons", pentru ca, odată cu cooptarea blondei soliste vocale Sally Carr să se stabilească la un nou nume : „Part Four", schimbat în curînd pe unul cu rezonanţe latino-americane : „Los Caracas !" În octombrie 1968 se zăreşte prima rază de lumină : cîştigă concursul TV „Opportunity Knocks" (un gen de „Steaua fără nume"), ceea ce le permite să semneze cîteva contracte mai serioase sub noul nume (definitiv de această dată !) Middle of the Road — adoptat în 1970. După o croazieră muzicală în Caraibe, un turneu în Italia le deschide (printr-o şansă) porţile importantei case de discuri RCA. Aşa va lua naştere primul cîntec de succes (şi ce succes !) al formaţiei : „Chirpy Chirpy Cheep", ce va depăşi un tiraj de 5 milioane de exemplare vîndute ! Următoarele lor discuri „single" se vor situa în jurul cifrei de 2 milioane de exemplare — cu totul remarcabilă dacă ţinem seama că audienţa grupului s-a rezumat, cu puţine excepţii, doar la spaţiul european. Este vorba de *Tweedle Dee Tweedle Dum, Soley Soley, Sacramento, Samson and Delilah, Bottoms Up* cărora să le adăugăm alte cîteva melodii de succes mediu, acestea din urmă neincluse în programul recentelor concerte de la Bucureşti : *Samba d'amore, Yellow Boomerang, Music Music.* În total, în cei aproape 15 ani de activitate, grupul a vîndut circa 25 milioane de discuri, obţinînd aproximativ 50 „Discuri de aur", ceea ce îi dă dreptul să fie inclus între numele ce au marcat istoria genului.

Cum spuneam, formaţia a revenit cu cîtva timp în urmă la Bucureşti, după exact 10 ani de la precedenta apariţie în faţa publicului Capitalei. Este drept, datele problemei erau altele : atunci — în plină glorie, acum — la startul unei noi etape din viaţa sa artistică, fiindcă numai cei doi fraţi (Eric — chitară bas, claviaturi, vocal ; Ian — chitară ritmică, claviaturi, vocal) au mai „supravieţuit" din vechea formulă. Sound-ul grupului nu s-a modificat mult — e adevărat, s-a modernizat corespunzător sub aspect tehnic, dar asta e altceva — păstrîndu-se aranjamentele vocale originale, partitura solistică revenind de această dată tinerei interprete Lorraine Feldberg. Celelalte două nume noi : Des Coffield (chitară solo, vocal) şi Tam Doyle (percuţie, vocal) — acesta din urmă programînd şi mînuind aparatura electronică cu circuite secvenţiale *Drum Tracks* şi *Six Tracks* — de fapt computere controlate pentru baterie, respectiv claviaturi. Este o latură a actualităţii muzicii formaţiei, păstrată în mare pe aceleaşi coordonate ale unei accesibilităţi graţioase, ale unui dialog firesc şi simplu cu publicul. Numeroşii spectatori invitaţi de către A.R.I.A. la cele patru concerte de la Palatul Sporturilor şi Culturii au apreciat în egală măsură reluarea pieselor de Top amintite anterior, alături de alte vechi şlagăre ale grupului cum ar fi *Union Silver, Give It Time.* N-au lipsit, spre bucuria cunoscătorilor, nici reluări ale unor piese de rezistenţă ale genului, cum ar fi *Work It Out, Eleanor Rigby* (Beatles), *Imagine* (John Lennon), *Protection* (Bruce Springsteen). Ultimul disc al grupului a fost înregistrat în studiourile „Black Gold" din Blanefield, Scoţia, nu întîmplător cele două cîntece din cuprinsul său fiind dedicate pămîntului natal : *Scotland's Coming Alive Again* şi *Scotland's for Me.* În ansamblul lor — patru spectacole reuşite, deconectante, ce ne-au procurat bucuria reîntîlnirii (şi nostalgia, uneori) cu muzica formaţiei ce a fost (şi poate va mai fi...) „Middle of the Road".

Spectacole pentru tineret

Concursul inter-judeţean de muzică uşoară românească *„Mărţişor '85"* a avut loc, timp de zece ediţii, la Dorohoi, el luînd anul acesta un nou start, în această a doua decadă de viaţă a sa, la Botoşani (cu toate acestea, fapt cu totul lăudabil, Gala Laureaţilor a fost prezentată, cu recitaluri cu tot, şi în faţa publicului dorohoian, „naş" al acestei frumoase manifestări ; sperăm că iniţiativa se va menţine). Actuala ediţie a fost bine structurată, cu un juriu valoros (Ion Cristinoiu, Horia Moculescu, Modest Cichirdan — între alţii), cu concurenţi buni, veniţi din toată ţara şi recitaluri pe măsură. În această ultimă postură, de invitaţi, s-au aflat remarcabilii autori-interpreţi folk Vasile Şeicaru şi Ştefan Hruşcă, solista braşoveană (pe nedrept uitată de unii compozitori) Doina Limbăşeanu — o valoare sigură a genului, cuplul de ritm şi farmec Elvira Iancu (fostă, cîndva, în grupul vocal-instrumental feminin „Venus") şi Gabriel Dorobanţu (acesta din urmă laureat al ediţiei 1982 a competiţiei), alături de două soliste premiate la ultimele ediţii : Marcela Bidileac, din Botoşani (premiul II anul trecut) şi Gabriela Soare din Galaţi (19 ani, Marele Premiu la aceeaşi ediţie — o autentică speranţă a genului prin sensibilitatea şi muzicalitatea sa). Dacă Şeicaru şi Hruşcă ne-au reamintit, la unison cu sala, piese de mare audienţă cum ar fi *La adio, Anti-primăvara, Aruncarea în valuri, Rugă pentru părinţi, La nunta ta, Sacra banalitate, Bieţi lampagii,* concurenţii (marea majoritate — tineri) au abordat — uneori cu succes — repertoriul „de forţă" şi actualitate al muzicii uşoare româneşti, cu multe din melodiile lansate pe scenele festivalurilor de la Mamaia şi „Melodii '83". Grupurile instrumentale acompaniatoare, Formula 5 (Dumitru Dimitriu, Gigi Ciontu, Doru Răstoacă, Constantin Bidileac, Virgil Airimiţoaie) şi Metronom (Constantin Panaite, Dumitru Sorin, Ionel Mirea, Dumitru Mihai, Ilie Băcilă) au reuşit să „spună", în scurtul răstimp al acomodării cu soliştii, un larg evantai de melodii, chiar dacă nu atît de larg cît am fi dorit şi cît ar fi fost normal. Muzica noastră uşoară este bogată, include o diversitate de stiluri şi maniere componistice, ca să nu mai vorbim că n-ar trebui uitaţi nici creatorii din generaţiile mai vîrstnice, ce ne-au dăruit atîtea şi atîtea cîntece de neînlocuit în patrimoniul genului. Compozitorii cei mai solicitaţi de către tinerii interpreţi amatori au fost, la actuala ediţie Ion Cristinoiu, Vasile Veselovski, Mircea Romcescu, Dan Dimitriu, Marian Nistor, Marius Ţeicu, V. V Vasilache, Cornel Fugaru, Marcel Dragomir şi Ionel Tudor, oglindă a popularităţii acestor autori, dar şi a activităţii lor consistente, cu participări şi lauri la manifestările de anvergură amintite anterior (cărora trebuie să le adăugăm concursul „Şlagăre în devenire" al Televiziunii). Anul acesta, spre deosebire de ediţia trecută, cînd se detaşase talentul viguros al Gabrielei Soare (care ne reţinuse atenţia, anterior, la Amara şi Constanţa, la două competiţii similare), nu a existat un interpret care să se singularizeze, aşa încît Marele Premiu nu s-a acordat. În aceste condiţii, Premiul I a revenit Lilianei Stroe, 19 ani, din Gugeşti, Vrancea — solistă ce a interpretat cu căldură două piese de Laurenţiu Profeta şi Cornel Fugaru. Ea a fost urmată de Camelia Florescu, 21 de ani, electrician din Craiova, iar pe poziţia a treia, la egalitate, s-au situat Carmen Ioana Vasilescu, din Bucureşti (o prezenţă foarte agrea-

bilă) și Lucian Fieraru, din Botoșani. Foarte bine pregătiți s-au dovedit toți cei trei soliști ce au reprezentat Casa de cultură a Ministerului de Interne din Capitală, chiar dacă unul dintre ei, dinamicul Alexandru Oros, a fost pe nedrept omis de la premii. Cele trei Premii speciale au revenit Manuelei Bogatu din Drobeta-Turnu-Severin (pe care o aplaudasem deja în finala concursului „Melodii '84", cu o creație proprie !), lui Valeriu Crișan din București și Ritei Harbuz din Botoșani ; mențiunile speciale — Elenei Zota din București, lui Petrică Uțanu din Botoșani și Otiliei Rădulescu din Pitești ; mențiunile — brașovencelor Daniela Balate și Mariana Palici, Elenei Șipoteanu din Rucăr, Argeș și bucureștencei Luminița Raclariu. Concursul de la Botoșani, bine organizat, la nivelul celor mai puternice competiții de amatori din țară, oferă o șansă de afirmare tinerilor interpreți, cu condiția seriozității și dragostei față de muzica ușoară. Un exemplu negativ : bucureșteanul Florin Balcan, despre care am scris laudativ după competiția de interpretare de la Mamaia, din 1984 (cîți ar vrea să ajungă aici !) și care s-a prezentat sub cerințe aici la Botoșani, pe scena de la Casa de cultură a Tineretului.

Un alt spectacol conceput pentru tineret (și la Botoșani sala oferea imaginea unei majorități adolescentine) este *Gala Artei Tinere*, la ale cărei ultime două ediții ne vom referi în continuare — ambele închinate Anului Internațional al Tineretului. Au fost edițiile 30, 31 și 32, organizate cu aceeași tradiție a perfecțiunii de către prestigiosul Ansamblu Artistic al U.T.C. La aceste manifestări, Palatul Sporturilor și Culturii a fost arhiplin, tinerii spectatori apreciind diversitatea și maxima atractivitate a programului, cu trimiteri la toate genurile (ceea ce nu se întîmplă în nici o altă manifestare similară) : criticul literar Constantin Sorescu a dialogat cu istoricul Stelian Neagoe pe marginea volumului acestuia, „Unirea românilor în izvoare narative" (epuizat rapid de la stand), criticul de artă Simona Vărzaru a prezentat expoziția pictorului Sorin Ilfoveanu, regizorul Șerban Marinescu a vorbit despre filmul său „Moara lui Călifar" și despre muzica lui Nicu Alifantis compusă pentru această peliculă remarcabilă... Și așa am ajuns la muzică, ea ocupînd, firește, mare parte a „genericului" Galelor. Astfel, redactorul de specialitate Ștefan Cărăpănceanu a înfățișat cîteva din preocupările căsei de discuri Electrecord în acest an, cu care ocazie Angela Ciochină a cîntat cîteva din melodiile discului său recent apărut, incluzînd melodii compuse special pentru ea de către Victor Socaciu ; (de altfel, la standul special s-au găsit o serie de discuri editate în ultima vreme de Electrecord). Trio-ul vocal Expres, refăcut în formula Carmen Mureșan, Aida Pînzaru, Claudia Daniela-Nacu, a efectuat o călătorie printre șlagăre, muzica ușoară să-i zicem „tradițională" fiind reprezentată și de Cvintetul vocal „Luchian" (Ioan Luchian Mihalea, Cristian Caragea, Dragomir Bogdan, Mircea Cotigă, Mihai Țiulete). Inspirată, la acesta din urmă, ideea apelării la un trio coregrafic (Doina Fodor, Mihaela Sălcianu, Gessy Staicu), în formula anticipată pentru festivalul internațional de la Dresda, din septembrie 1985. Dansul a fost prezent pe scenă și prin intermediul grupului „Izvor" al Ansamblului artistic al UTC, grup îndrumat de Dan Bebe Ionescu (evoluția acestuia la „Melodii '84" se cere reamintită apăsat). Alcătuit din eleve și studente, acest ansamblu își propune abordarea formelor „gimnastice", moderne (aerobic și breakdance), cu mare priză la public. Laureat al ultimelor festivaluri rock de la București, Rîmnicu-Vîlcea și Craiova, grupul Kripton Fort (Eugen Mihăescu, Marius Voicu, Dragoș Docan, Radu Marinescu, Adrian Fundescu) și-a format deja un public al său, atras de maniera „new wave" a evoluției scenice și de magnetismul cert al unor piese cum ar fi *Reîntoarcerea*, *Adio, ducesă*, *Bunica mea*, *Dieta*, *Strigare inversă*, *Furtuni*, *furtuni*. Extrem de inspirată invitarea unor artiști din alte orașe ale țării, în frunte cu grupul tulcean „Accent", promotor al unei muzici originale, interesante, în ciuda greutăților întîmpinate în desfășurarea activității în localitatea de baștină, fără tradiții în domeniul rock-ului. Pe versurile unor poeți (Mircea Dinescu, Mircea Micu), Nicolae Sava, Paul Prisada, Marian Ene, Marcel Lovin și Florin Lefter ne propun o viziune muzicală incitantă. Mircea Baniciu a dovedit o „sudură" muzicală perfectă cu formația, timișoreană și ea, în esență, Post-Scriptum ; Anda Călugăreanu și Florian Pittiș au închegat un strălucit dialog muzical și actoricesc, iar poetul Dan Verona (cel care semnează versurile tuturor cîntecelor de pe albumul Angelei Ciochină — și al altora, de altfel) a dovedit că un literat poate fi prieten al muzicii fără a-și pierde cu nimic din „aura" rezultată din dialogul permanent cu muzele.

G.A.T. are specificul că de fiecare dată pe afișul său apar nume noi. Cu toate acestea, la următoarele două întîlniri cu publicul bucureștean, programate chiar pe 2 mai, Ziua Tineretului, au revenit în spectacol Florian Pittiș, „Post-Scriptum", Cvintetul vocal „Luchian", „Kripton Fort", Anda Călugăreanu, grupul de dans modern „Izvor" — nume îndrăgite și familiare. Alături de ei au fost și de această dată Ștefan Hrușcă și Vasile Șeicaru — cu o parte din programul pregătit pentru Festivalul Cîntecului Politic de la Berlin (unde s-au bucurat de un deosebit succes) împreună cu poetul Dan Verona ; formația *country* „Divertis-Grup" ; tinerele soliste de muzică ușoară Marina Scupra și Marina Florea ; tinerii actori Mihai Mălaimare, Eugen Cristea, Adrian Pintea. O notă aparte au conferit reprezentațiilor Petre Marin și Lucian Neagu (constituiți în duetul satiric „Eveniment"), poetul George Țărnea și comentatorul sportiv Horia Alexandrescu, solistul de muzică ușoară Umberto Egama din Republica Centrafricană. Într-un cuvînt : spectacole realizate de tineri, pentru tineri.

Octavian URSULESCU

Wilhelm Georg Berger — „Estetica Sonatei" (I)

Mi-a plăcut întotdeauna, analizînd o muzică să caut acel inedit ce o particularizează, subtilităţile structurale mai puţin răzbătătoare direct, dar asigurînd în taină, şi deci cu atît mai multă tenacitate, coeziunea valorică a totului — ca şi sugestia evoluţiilor ulterioare.

În apropierea de textul muzical bucuria impactului este dublată de pasiunea detectivă sau de patima oedipiană a cunoaşterii. Iar la citirea acelor texte muzicologice în care autorii au pornit de pe poziţia aceleiaşi iscodiri lucide şi totodată fierbinţi, interesul îmi este sporit, găsind un prieten al gîndului în aventura cercetării.

Mi-am mai mărturisit acest sentiment scriind de exemplu, mai demult, despre *Formele muzicale ale barocului* de Sigismund Toduţă (ultimele două volume avînd drept colaboratori pe Hans Peter Türk şi Vasile Herman) sau, cel mai recent, citind *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu, fără a mai avea locul şi timpul de a pomeni pe toţi cei al căror scris m-a însoţit de-a lungul unei vieţi de muzician. Dar prezentele rînduri sînt dedicate celor patru volume în care Wilhelm Georg Berger pătrunde în *Estetica Sonatei*, clasice, romantice, moderne şi contemporane (ultimul fiind încă sub tipar, dar comentariul impune cuprinderea întregului, deci şi referirea la acest ultim opus).

Exhaustivitatea precum şi ubicuitatea nu îi este dată muritorului. Remarca doreşte să scuze faptul că vor fi multe aspecte de valoare ale studiului recenzat ce nu vor fi semnalate aci ; bogăţia şi importanţa materialului propus de W. G. Berger impune un comentariu asupra *viziunii* şi *nu o recapitulare* sărăcitoare asupra cărţilor sale.

Argumentaţia autorului se bizuie pe un număr imens de lucrări muzicale, analizate, fişate, ce sînt proiectate în grupuri de probleme împreună cu un număr nu mai puţin impresionant de bibliografie filosofică, literar-artistică, muzicologică (gînditori ai muzicii, cronicari şi jurnalişti, autori de tratate). Chiar cunoscînd capacitatea intelectuală şi de muncă a lui Berger nu poţi să nu fi uimit ! Dar, totodată, cunoscîndu-l pe Berger, îţi dai seama că doar în modul acesta el şi-ar fi putut construi structura studiului său.

Îmi amintesc de participarea lui Berger la discuţiile unei Serate muzicale T.V. de referinţă, opunînd efervescenţei lui I. Sava, debitul său calm. Pentru Berger nu existau probleme subînţelese — peste care urma să se brodeze, ci totul era expus de la început cu eficienţa lucrurilor clare ; pornind de la simplu, date noi, comentarii estetice, referiri istorice veneau să îmbogăţească treptat o idee sau un adevăr, precum se adună vocile unei fugi — spre interesul atît al profanului cît şi al iniţiatului.

Berger defineşte un fenomen după ce te atrage în dinamica devenirii [1]) sale. De aceea cred că acel citat pe care autorul l-a ales din *Prefaţa* discutării Sonatei beethoveniene şi schubertiene, se potriveşte de fapt şi întregului studiu al lui W. G. Berger : „Adevărul este întregul. Întregul însă este numai esenţa care se împlineşte prin dezvoltarea sa". (op. cit., p. 133)

Şi cum sonata — pentru a reveni la scrierea recenzată — este ceea ce în mod curent numim un „fenomen" (dacă ne gîndim la întregul „accident" al muzicii europene în perspectiva multimilenară a muzicii), dinamica sa e cu atît mai complexă şi subtilă. Berger se apropie de ea cu o anumită precauţie — faţetă dealtfel a responsabilităţii sale muzicologice — reflectată atît în vastitatea materialului cercetat cît şi în diversitatea aspectelor urmărite sau a luminilor de înţelegere pe care le proiectează asupra lor. Berger parcă urmăreşte cîte un fir al unui mănunchi, revine la nodul de origine spre cercetarea altor fire, pe care, apoi, pe nesimţite, le regăsim resudate într-un nou nod ş.a.m.d. Succesiunea istorică este *nu* scopul expunerii ci doar baza unui comentariu *estetic* ce suscită paralele [2]) nu numai interdisciplinare ci şi ale aceluiaşi fenomen (iertată să-mi fie repetarea cuvîntului) în timpuri diferite. Revenirea cronologică este deci firească, în acest context.

Spre deosebire de cuvîntul vorbit, ce trebuie să se încadreze nu doar într-o limită temporală ci, în special, în limita de receptibilitate a unui auditoriu, cuvîntul scris beneficiază de o anumită tihnă, pe de o parte, din cauză că parcimonia spaţiului editorial mai

---

[1]) Dealtfel, însuşi termenul *devenire* apare frecvent în textul lui Berger, ca de exemplu (Estetica sonatei clasice, p. 132) „Schubert, ca şi Beethoven, participă la o *devenire* (s.n.) în care înseşi temeiurile se modifică, enunţînd un nou ev, anticipat din plin şi în muzică". (Este vorba despre „drumurile beethoveniene şi apoi cele schubertiene spre *marea sonată* şi *sonata liberă*"). Sau, referindu-se la importanţa în definirea genului pe care o are emanciparea clavecinului sau pianoforte-ului din instrument acompaniator în solist, iar „Sonata pentru cembalo solo devine o realitate artistică", Berger continuă (op. cit. p. 139) : „*Devenirea* (s.n.) acestui curs înnoitor se observă lesne în creaţia lui Carl Philipp Emanuel Bach, etc. etc."

[2]) Situărilor paralele ale unor atitudini filosofice şi artistice menite a contura cauzele unui proces ce urmează a fi comentat, Berger le alătură şi metoda paralelelor produselor finite, cristalizate, conţinînd pe forţa lor revelatoare. Astfel, vorbind despre una din ipostazele schubertiene, acest compozitor care „ţine de fapt şi de drept cumpăna dintre două mentalităţi, una aflată în apunere aureolată de glorie şi alta în răsărire străjuită de idealuri dar bîntuită de incertitudini", — despre „creatorul de valori care este Schubert" dar, „în acelaşi timp, un mare mediator de cultură muzicală", Berger precizează : „O paralelă în acest spirit, între Schubert şi Weber, care şi el scrutează acelaşi orizont înainte de a croi drumul operei romantice germane, este revelatorie" (op. cit., p. 179). Sau, în contextul mai larg al perioadei istorice cercetate : „Paralele Goethe-Kant sau Goethe-Schiller pot fi puse la temeiul unor posibile paralele Haydn-Mozart sau Beethoven-Schubert (op. cit., p. 137)

poate fi — cînd și cînd — forțată către o oarecare generozitate, pe de alta, dat fiindcă un cititor are latitudinea să-și drămuiască lectura. În consecință, polifonia gîndirii lui W. Berger își înmulțește suprapunerile de planuri ca și densitatea informatică a fiecărui plan. Rezultatul poate opune, de aceea, o anumită rezistență lecturii cursive, dar rămîne ca o cuprinzătoare și solidă mărturie.

„Devenirea" Sonatei presupune nu numai rădăcinile și formarea sa ci și *devenirea* însăși, adică proiecția sa în viitor, chiar și acum, la un sfîrșit al secolului XX, cînd epoca sa pare a fi revolută. Capodopere jalonează drumul pînă la noi — dar pentru ce va fi, nu-și pot afla loc decît deducțiile. Berger este tipul de umanist cu deschidere optimistă. El crede în muzică și în genul de Sonată. Și, cum se întîmplă cînd lucrezi cu pătrundere într-un anumit domeniu, atașamentul crește proporțional cu cercetarea și îți sugerează argumente ca și perspective. Ajungînd astfel pînă în zilele noastre, unul din aporturile lui Berger este de a propune o metodologie adecvată, aptă de a cuprinde și transformările actuale sau posibil viitoare, perpetuînd acel *spirit* al Sonatei, detectat de către cercetător chiar atunci cînd forma s-a metamorfozat.

Mai mult, privindu-l de astă dată nu în amurgul ci în perioada de geneză a genului, același *spirit al Sonatei* ar fi putut fi considerat și ca o manifestare, la rîndu-i, a perenității profunzimii și dramatismului bachian. Căci analizînd filoanele care, în intersecția dintre baroc și clasic, vor conduce către Sonata clasică, Berger remarcă faptul că Suita clasică — cea care a oferit modelul atît formei cît și genului — nu a putut oferi însă și substanța expresivă a Sonatei, profundă și plină de problematică. Desigur, ea nu putea proveni nici din dansurile suitei, nici din stilul galant, nici din emanciparea către virtuozitate ci — revenim — din spiritul bachian.

Și, pentru că am pomenit numele lui Bach, iată și alte cîteva caracterizări ale lui W. Berger; ele sînt extrase dintr-o argumentație amplă, eșalonată pe mai multe puncte și vizînd tot atîtea surse călăuzitoare spre Sonată. Dar cum, dintru început, am mărturisit imposibilitatea re-povestirii rezumative a ideilor studiului, precizez că citarea lor aci nu vizează reluarea argumentației autorului ci reliefarea *subtilității* sale (de pildă, nuanțele prin care diferențiază gîndirea muzicală) sau eleganța expunerii (paralela Platon — Bach). Este vorba deci, despre acest Bach, creator de „gîndire *muzicală-creatoare — și gîndire despre muzică-critică (s.n.)* —, adică experiența faptică cu limitele ei imanente și ceea ce se află virtual dincolo de aceasta, realul și posibilul". Acest Bach care „dezbate și cercetează ceva anume legat de dimensiunile finite și infinite implicate în și prin una și aceeași idee *pur* (s.n.) muzicală" precum și „Kant va spune: Pură se numește orice conștiință care nu este amestecată cu nimic străin". (op. cit., p. 50).

Iar marele maestru al barocului este considerat de Berger „făurar precum Platon în universul filosofiei... pilduitor ca și acesta..." (op. cit. p. 43).

De altfel, studiul abundă în remarci și caracterizări pertinente. În afară de interesul lor în sine, ele își dovedesc și o necesitate în metodologia autorului care, cum spuneam, urmărește cîte un compozitor în momente și contexte problematice diferite, suscitate de această „mare albie a sonatei" (op. cit. p. 215). Cristalizarea devine, deci, necesară pentru a lămuri concluzia unui drum și pentru a reproiecta apoi parțialul în întreg. Astfel, Beethoven este „analitic și imaginativ" (op. cit. p. 231) „tipul de om și artist care explorează deopotrivă direcțiile *emoționalului poetic* și ale *convenționalului muzical*" (s.n.). „Față în față cu natura muzicii, cu arta anteriorității extinsă treptat spre timpurile Renașterii, Beethoven contemplă lucid criteriile de ordine și de regularitate statornicite, focalizîndu-și privirile asupra efectelor de consecință, deosebind în marea trecere a lucrurilor ceea ce decurge în chip viu și folosibil din totul moștenirii. *Obiectivizarea formei muzicale în totalitatea factorilor ei, și, în paralel, subiectivizarea intensivă a poeticii sonore* (s.n.) provin din această istoricizare condiționată a gîndirii muzicale, corespunzînd unei atitudini afirmative față de trecut, de valori și direcții existente". (op. cit. p. 229).

Cele de mai sus întregesc perfect ideea dezvoltată în alt capitol, cea a relației reciproce dintre „dramaturgia explicită" și forma pură, spre care prima transcede inoculîndu-i totodată o altă concepție despre expresivitate, despre frumos: „În această accepțiune se clarifică conținutul de idei *pur muzical* (s.n.), precum și valențele programatice pe care le comportă *la modul ideal* (s.n.) impetuoasa muzică beethoveniană văzută ca manifestarea unui drum nou (op. cit. p. 113) (...) Undele de șoc produse de noua muzică a lui Beethoven nu puteau decît să concure la dislocarea unei mentalități în bună parte revolute, dominată de «ordine și frumusețe» (Sulzer) (...) Pentru Beethoven simfonia, concertul sau sonata sînt departe de a semnifica doar cîte o frumoasă piesă de artă. Fiecare din ele mărturisește un crez artistic, o concepție despre lume: filosofia muzicianului Beethoven".

De altfel rediscutarea conceptelor (ca cel de *frumos* — deja semnalat — sau *clasic)* este firească și curentă: „Prea adesea, clasicismul este cercetat sub aspectul euristicii, al invenției ideilor muzicale frumoase, aceasta pentru ca exegeza să prevaleze sub raportul semioticii, a frumoasei semnificații a ideilor muzicale". (op. cit. p. 106)

Dar interesantă este și problema pusă de autor, care se întreabă — și cu drept cuvînt — în ce măsură ceea ce gîndim *astăzi* despre clasicism era resimțit ca atare de către cei care îl făureau: „Înainte de a întreprinde un excurs lung și nelipsit de peripeții, se cuvine să găsim răspuns unei întrebări cheie: dacă ideea stabilității clasice a fost împărtășită sau nu de cele trei sau patru generații de compozitori-interpreți sau interpreți-compozitori, de autorii unor partituri literalmente de tot felul care aparțineau unei epoci bîntuită de *conflicte existențiale* (s.n.). Dezechilibrarea bruscă a muzicii baroce și reechilibrarea mai întîi lentă și apoi turbulentă a unei muzici finalmente clasice — dar în modalități și tehnici atît de diferite încît valorile extreme se sustrag parcă comparației — dezice nu numai ideea stabilității ci și pe aceea a liniștii, a certitudinii și a unei idilic-

presupuse armonii prestabilite". (op. cit. p. 105—106)

Goethe pare a fi cel capabil de a da un răspuns adecvat: „Cel ce cu ajutorul cuvintelor de care se se folosește în vorbire și scris consideră că este imperios de datoria lui să conexeze anumite concepte, va utiliza extrem de rar noțiunile de *autor clasic* și *operă clasică*. Cînd și unde se ivește un autor clasic al unei națiuni? Dacă el află în istoria națiunii sale mari evenimente precum și urmările acestora într-o unitate fericită și semnificativă; dacă el găsește măreție în opiniile compatrioților săi, nelipsindu-i profunzime în sentimente ca și tărie și consecvență în acțunile lor; dacă el însuși, pătruns de spiritul națiunii și datorită geniului care sălășluiește în el se simte în stare să simpatizeze cu trecutul ca și cu prezentul; etc. etc. (op. cit., p. 261—262)..." curm aici citatul din Goethe invitînd din nou lectorul către sursă.

Berger revine la conceptul de „clasic" găsind nuanțe diferite: Bach și Clementi sînt, de exemplu „clasici la antipod" (*op. cit.*, p. 243), iar „liedul romantic descinde deopotrivă din liedul clasic cît și din cel în stil clasic" (p. 173).

După cum spuneam, densitatea argumentației ca și a redactării solicită cititorul, stimulîndu-i aptitudinile de cercetător. Totuși, remarci și idei ce își pot afla valoarea chiar și extrase din întregul context analitic dau satisfacție și cititorului dispus la ceea ce numeam o „lectură cursivă". Aș adăuga aci și acele mărturii sau citate ce personalizează epoca. Este emoționant să afli că însuși marele Johann Sebastian Bach a fost cel care a copiat știmele *Sonatei în fa major pentru două piane* — lucrare de referință (1733) în cristalizarea genului — a fiului său Wilhelm Friedemann Bach. Este nu mai puțin emoționantă dar și pilduitoare pasiunea și bucuria descoperirilor valorilor reciproce ce nuanțează solidaritatea spirituală pe care o trăiau compozitorii: „Cunoașterea de către Schumann [3]) a muzicii noi, contemporane lui, este neînchipuit de bogată. El a fost cel care a salutat în 1831 «un op genial al timpurilor celor mai noi», «Un op. 11» de Frederic Chopin, cel care realizase în 1835 celebra analiză la *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz". (op. cit., p. 187—188).

Iar cel care îi cîntă la pian lui Goethe prima parte a *Simfoniei a cincea* de Beethoven este Felix Mendelssohn-Bartholdy. Remarca lui Goethe, cu acest prilej, care pare-se ar fi spus: „Este ceva anume care nu te mișcă ci surprinde numai. Este un lucru măreț, nesăbuit; te aștepți să se dărîme casa peste tine" — ne conduce și către o altă fațetă a lecturii: relatarea scrierilor timpului denotînd adeseori neînțelegere sau o înțelegere relativă față de fenomenul artistic de geniu. Desigur zîmbim, astăzi, la unele afirmații, găsim altora scuza lipsei de perspectivă dar, în fond, aspectul este tragic cînd ne gîndim că cei care scriau erau nume de teoreticieni și reprezentau o opinie a timpului. Marii creatori au trebuit să se lupte, deci, nu numai cu propriile lor îndoieli, cu înfrîngerea unor canoane ci și cu incertitudinea neconfirmării, fie chiar cu șicane destructive. Adevărul nu este nou dar reafirmarea lui este întotdeauna utilă și, din păcate, actuală, reamintind puterea nocivă a verdictelor false și necesitatea răspunderii și respectului în afirmațiile scrise. Astfel, în 1782, un Johann Friedrich Reichardt deplînge că Bach, deși „cel mai mare armonist", nu-l poate ajunge pe Händel deoarece îi lipsește „înaltul simț al adevărului" (!) — iar pe Beethoven la pian îl consideră drept „umorist" (ca și cvartetele de Haydn și Mozart de altfel), cronicarul recunoscînd și latura emoțională a muzicii ascultate dar și incapacitatea sa de a găsi cuvintele adecvate pentru a o caracteriza.

Se cuvine însă a pomeni, la antipod, și luări de poziție creatoare, ca cele ale lui Goethe de pildă, care respinge — contemplînd Domul din Strasbourg — judecata după criterii pre-fabricate, avînd revelația că „goticul" nu este un pejorativ cuprinzînd tot ceea ce nu se potrivește propriului său sistem. Desigur, mărturia este aleasă pentru deschiderea ei intelectuală, ca o pledoarie pentru acea curiozitate ce înfrînge rutina, din chiar orgoliul cercetătorului, spre bucuria întru frumusețe. Dar totodată este, în contextul prezentei lucrări, acel nod creator necesar între arta veche și condițiile intelectuale ce veghează nașterea unei arte noi, cu ecouri pînă tîrziu.

Vom vedea cum același text al lui Goethe va avea un ecou și asupra lui Mahler care *astfel* își va face o opinie despre Evul Mediu în conexiune cu „mișcarea romantică germană ea însăși". (Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, tradus în franceză de Béatrice Berlowitz, Editura Robert Laffont, Paris 1979, p. 117).

Dar despre aceste noi trepte ale „devenirilor" urmărite de Berger pînă în contemporaneitate vom mai vorbi într-un articol viitor.

Myriam MARBE

[3]) În economia textului lui W. Berger, Schumann oferă atît modelul creației sale cît și poziția sa de teoretician al muzicii și publicist.

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Edith Simon — Mihai Zamfir

Ziarul est-german *Sächsisches Tageblatt* din 12 decembrie 1984 consemna în paginile sale „excepționala calitate a cvartetului vocal" alcătuit din Sanda Șandru, Edith Simion, Mihai Zamfir și Iulian Jurja. Cronicarul se referă pe larg la evoluția artiștilor români într-un concert susținut de Orchestra și Corul Radiodifuziunii germane, concert în care, sub bagheta dirijorului englez Eliot Gardiner s-a executat *Stabat Mater* de Giocchino Rossini. Evenimentul este consemnat și comentat elogios și de alte publicații ca *Mitteldeutsche Neuste Nachrichten* din 8 decembrie, în *Union* din 12 decembrie și *Leipziger Volkszeitung* din 7 decembrie ultimul cronicar detașînd de grup pe unul dintre cei patru interpreți, vocea, muzicalitatea, prezența scenică ale mezzosopranei Edith Simon impresionîndu-l în mod deosebit. Personalitate marcantă a școlii românești de lied și oratoriu Edith Simon este o prezență constantă pe scenele germane.

Ea cîntă în compania unor mari nume ale artei vocale internaționale contemporane. La 21 decembrie 1984 în Neue Schauspielhaus din Berlin, în *Messias* de Händel, Edith Simon și Sanda Șandru îi au alături pe celebrii Peter Schreier și Theo Adam iar la pupitrul orchestrei se află Dietrich Knothe. La 12—13 februarie 1984, de astă dată în *Recviemul* de Verdi, Edith Simon cîntă alături de Veronika Kincse, Soto Papulkas și Siegfried Vogel, la pupitru, dirijînd celebra Staatskapelle din Dresda, aflîndu-se dirijorul italian Aldo Ceccato. Ce o detașează pe Edith Simon în contextul vieții muzicale internaționale ? În primul rînd excepționalele calități vocale apoi corectitudinea execuției, sensibilitatea dublată de o serioasă cunoaștere a stilului, tehnica vocală corespunzătoare, distincția prezenței scenice, profesionalismul...

Numai cuvinte de laudă are și comentatorul de la *Berliner Zeitung* din 29 februarie 1985 referindu-se la ultimul concert al orchestrei Radio-Berlin cînd, sub bagheta dirijorului Heinz Rögner a fost interpretat ireproșabil *Recviemul* de Verdi. Soliști : cîntăreții români Sanda Șandru, Edith Simon, Mihai Zamfir și Iulian Jurja. De astă dată personalitatea tenorului Mihai Zamfir atrage atenția în mod deosebit. Căci, în ultimii trei ani de cînd este solist al Operei Române din Cluj-Napoca, Mihai Zamfir ne-a convins că este — fără drept de replică — unul dintre marii noștri cîntăreți de astăzi, cu faimă internațională cucerită atît în urma evoluțiilor în concert cît și ca actor-cîntăreț de operă. Excepționale calități vocale, îndelung muncite și șlefuite, acute sigure, strălucitoare, o prezență scenică plăcută și dezinvoltă, seriozitate, o remarcabilă forță de muncă — iată doar o parte dintre calitățile ce-l detașează pe Mihai Zamfir de colegii săi de generație. Mihai Zamfir a fost mult aplaudat pînă acum pe scenele din Jugoslavia, Turcia, Berlin, Franța, Luxemburg, Italia... Nu de mult, în luna martie a acestui an cu ocazia festivalului Pierre Cao Mihai Zamfir a cîntat în *Ioana pe rug* de Honegger iar în luna mai același Mihai Zamfir stîrnește entuziasmul melomanilor italieni prin evoluția sa din Simfonia *Faust* de Liszt cu orchestra Radioteleviziunii din Roma. Cît despre operă... „Visul meu de tenor este să fac Hauptmann din *Wozzek* de Alban Berg și Mime din *Siegfried* de Wagner" declara Mihai Zamfir. Sîntem siguri că, în cariera atît de strălucit începută, aceste... vise se vor împlini.

Cristina SĂRBU

MESAGERI AI MUZICII ROMÂNEȘTI

Daniel Kientzy

Dacă în istoria orgii, a pianului, viorii și altor instrumente tradiționale au existat mari creatori și interpreți care să le definească locul în istoria muzicii de secole, abia în ultimele decenii s-au emancipat instrumente socotite pînă atunci de „culoare" în orchestră și prea puțin explorate în mod solistic, global, de compozitori : clarinetul, flautul, oboiul, trombonul, tuba, percuția, contrabasul ; mai puțin trompeta, cornul, fagotul... Recentul interes muzical, fie timbral, fie tehnic — de o nouă factură — pentru aceste instrumente a fost rodul fie al unei strînse, directe și de neînlocuit colaborării dintre cîțiva interpreți de geniu și compozitori, fie al activității directe interpretative a unor compozitori-interpreți. Nume precum Globokar, Caskel, Holliger, Popa (I și II), Grillo, Gazzeloni, Piernik sînt de notorietate în lumea întreagă. Ceea ce este evident, noile cuceriri instrumentale și în aceste decenii ca și în timpurile trecute s-au efectuat *exclusiv* de pe pozițiile avangardei muzicale. De la marii organiști ai secolelor XVII—XVIII la pianistica lui Liszt și *vioara* lui Paganini și pînă la ultima literatură de clarinet, oboi, flaut, trombon, tubă, contrabas etc., procesul emancipării instrumentale a fost datorat marilor înovatori ai gîndirii și practicii muzicale a *prezentului.*

Pe aceeași linie a excepționalilor interpreți-inovatori ai ultimei perioade se situează saxofonistul Daniel Kientzy, azi o prezență de primă importanță în muzica nouă, franceză și universală. Un entuziast, desigur... Cercetător al tuturor posibilităților, fie uitate (să nu uităm totuși practica de jazz a acestui instrument !) fie nedescoperite și nefolosite încă ale saxofonului, de fapt a unei întregi familii de instrumente mergînd de la registrul ultra-acut la cel ultra-grav

al claviaturii generale. Un teoretician *riguros* al tuturor acestor posibilități care și-a expus rezultatele investigațiilor sale într-o serie de tratate. Un emul al creației noi, originale destinate acestui instrument, inițiator de comenzi, concursuri de creație și interpretare, cursuri speciale, concerte, serii de discuri... Este *saxofonistul* timpului nostru : în repertoriul său se numără zeci de lucrări fie solistice, fie destinate unor grupuri de saxofoane purtînd semnătura unor prestigioase nume ale vieții muzicale internaționale.

Ceea ce Daniel Kientzy reușește ca nimeni altul este înnobilarea instrumentului și extraordinara transfigurare a așa ziselor (pînă mai acum) „servituți" ale acestuia în virtuți expresive. Nu este vorba la Kientzy despre o ostentație în folosirea noilor resurse sonore (muzicale sau „paramuzicale") ale instrumentului : în interpretările sale fiecare gest muzical primește un sens expresiv de cea mai înaltă consistență, în care se îmbină o experiență artistică multilaterală cu o lucidă și inconfundabilă intuiție a noului, a ineditului.

Este un mare cultivator de muzică românească : mulți compozitori i-au dedicat creații dintre cele mai recente : Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Octavian Nemescu, subsemnatul, Aurel Stroe. Mai ales ultimul, care i-a conferit în exclusivitate partea instrumentală a celei din urmă Orestii (III). Un tur de forță în care interpretul și-a dezvăluit și evaluat la cotă maximă totalitatea calităților : ritm, polifonie, timbralitate, sunet, joc scenic, tehnicitate, prezență artistică...

Mă întreb de ce ARIA și Electrecordul îi acordă atît de puțin din atenția ce i se cuvine ?

Nicolae BRÎNDUȘ

INTERVIU CU TON DE LEEUW

Românii au muzicieni de o mare profunzime a spiritului

Prezent la Darmstadt ca invitat al Forumului de compoziție, compozitorul olandez Ton de Leeuw a avut amabilitatea să-mi acorde un interviu pentru revista „MUZICA" pe care o cunoaște de altfel foarte bine. Mai întîi însă, cîteva date despre personalitatea sa.

Ca reprezentant de cea mai aleasă ținută al școlii olandeze de compoziție Ton de Leeuw privește modalismul ca o posibilă alternativă revitalizatoare a muzicii noi (vest-)europene și, mai mult chiar, conferă laturilor afective, senzitive ale demersului său componistic, o tentă valorizatoare deosebită.

Născut în 1926 la Rotterdam, Ton de Leeuw s-a impus ca unul dintre cei mai interesanți compozitori ai generației sale, prin implicarea în cercetările muzicale cele mai noi cît și prin studiul aprofundat al culturilor extraeuropene, în special asiatice. A fost elevul lui Messiaen și la rîndu-i predă compoziția discipolilor săi la Conservatorul și la Universitatea din Amsterdam. Creația sa, extinsă și complexă, a fost apreciată recent cu două importante premii olandeze de compoziție : „Matthijs Vermeulen" pentru lucrarea sa à cappella *Car nos*

vignes sont en fleur și „Johan Wagenaar" pentru întreaga sa operă componistică.

Redau în continuare convorbirea noastră.

— *În cadrul preocupărilor pe care le aveți de integrare a modalismului (extrem oriental îndeosebi) în muzica europeană contemporană, credeți că folclorul olandez nu vă oferă un cîmp de investigare muzicală îndeajuns de interesant ?*

— Situația în Olanda este foarte diferită de exemplu, de aceea din România în privința existenței unor resurse folclorice deosebite. În România folclorul este foarte bogat și foarte interesant. Am un mare număr de discuri cu folclor românesc și este normal ca în cercetările pe care etnomuzicologii din țara dumneavoastră le întreprind în sistemul modal să existe un avantaj față de colegii lor olandezi. Din păcate, Olanda nu are un astfel de folclor. În țările vest-europene folclorul este practic pierdut datorită industrializării timpurii. Pe de altă parte, însă, am avut prilejul să cunosc multe muzici din afara cadrului de cultură vest-european. Am studiat, după cum știți, etnomuzicologia. Sistemul meu modal se bazează pe o foarte veche concepție de muzică și practică modală care este diferită în fiecare țară în parte. Modalismul în India este altul decît cel din Iran sau Indonezia. Dar toate au un substrat modal comun. Acesta este punctul meu de plecare ; de aici elaborez și încerc să integrez, să reintroduc modalismul în muzica contemporană.

— *Revenind la spațiul european de cultură, ce părere aveți despre orizontul muzicii actuale ?*

— Există, fără îndoială, un foarte accentuat interes pentru intelectualism și constructivism și o atitudine clară spre experiment. Nu este în sine un fenomen negativ. Dimpotrivă, este o curiozitate naturală a compozitorului de astăzi. Trebuie să cercetăm și să descoperim.

— E adevărat, dar cu ce finalitate ?

— Poate să apară un pericol cînd aceste preocupări uită de adevăratele rădăcini ale muzicii. Compozitorii „intelectualiști" au o anumită teamă de simlitate. Nu pot fi simpli. Este o atitudine foarte stranie în privința mijloacelor de expresie.

— Pentru că Ansamblul „Raras Budaya", pe care l-am ascultat aici, la Darmstadt, ne-a făcut cunoscută și instrumentația inedită, sugestivă a muzicii javaneze, mi se pare logic să vă întreb dacă viitorul muzicii europene, și nu numai, poate fi privit și prin prisma prezenței tot mai pronunțate a acestor instrumente „exotice" ?

— Nu cred că vor fi folosite în muzica europeană. E adevărat, multe dintre instrumentele „exotice" sînt destul de interesante ca timbru, dar sînt potrivite pentru limbajul oriental respectiv, nu pentru cel european.

— Apropos de edițiile viitoare ale Cursurilor de vară de la Darmstadt : ar fi de dorit o „specializare" a acestor manifestări pe anumite coordonate ale muzicii noi sau actuala formulă, de „expoziție" stilistică vi se pare cea mai fericită ?

— Cursurile de la Darmstadt se bazează pe o pluralitate imensă de concepții estetice și stilistice. Compozitorii care vin aici reprezintă o diversitate de idei și modalități de exprimare artistică. Din acest motiv, confuzia în care se găsesc mulți tineri creatori este destul de evidentă. Nu știu încotro să se îndrepte, nu au un „model" demn de urmat. Dar această pluralitate poate fi și un stimulent, pentru că uneori reții o opinie care nu îți aparține și pe care poți să o prospectezi. Să vă dau un exemplu : unii dintre cei prezenți la conferința mea în cadrul Forumului de compoziție nu știau aproape nimic despre modalism, dar la sfîrșitul cursului s-au arătat foarte interesați să prospecteze universul modal și să-i descopere elementele sale originale.

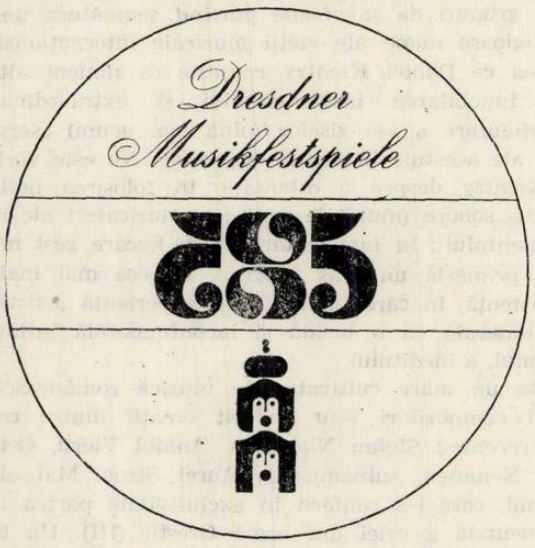
— Cred că sînteți un cunoscător al muzicii românești contemporane...

— Sigur că da ! Îi cunosc și îi apreciez pe cîțiva dintre compozitorii români : Anatol Vieru, Corneliu Dan Georgescu, Adrian Pop, Ulpiu Vlad și mi-a făcut plăcere să vă cunosc acum și pe dumneavoastră. Nu vreau să vă flatez dar, după părerea mea, dintre toate țările europene, România este țara cea mai interesantă în privința muzicii noi. Muzica românească de azi este foarte bogată în valori și arată un înalt nivel de conceptualizare. Românii au muzicieni de o mare profunzime a spiritului.

Sorin LERESCU

Festivalul muzical din Dresda

Titlul poate părea cam prezumptios — nimeni nu ar pretinde să dea seama, pe cont propriu, de un asemenea impresionant conglomerat de evenimente artistice, centrat, desigur, în jurul unor seri-eveni-



ment, dar toate demne de a fi urmărite și comentate în parte. Am stat opt zile la Dresda și deși trăgeam „cu coada ochiului" la ce se întîmpla și în celelalte săli în afara celei pe care o frecventam, mă voi mărgini totuși să înfățișez „o secțiune" dintr-un Festival de o unică varietate și bogăție. Totuși, este interesant să consemnăm, măcar, ce se întîmpla în aceeași seară, concomitent — și să luăm ca exemplu ziua de 25 mai, cea de deschidere a Festivalului. La ora 15.00, are loc tradiționala inaugurare festivă, în sala de plenare a primăriei iar după amiaza și seara publicul are de ales între : *Raymonda* de Glazunov, la Semperoper, cu trupa muzicală și coregrafică completă a Teatrului Mare din Moscova, *Orfeo* de Monteverdi, în sala mare a Teatrului de Stat, cu Studioul de operă veche din Frankfurt am Main, *Matthäus-Passion* de Bach la Palatul Culturii, sala mare, în viziunea lui Peter Schreier, Ansamblul instrumental din Grenoble în sala de concerte de la Muzeul Higienei, premiera absolută a unei opere pentru copii, *Prinzessin Hochmut*, înfățișată de tinerii muzicieni de la Musikhochschule din Dresda la Sala mică a Teatrului, și premiera unei creații de Jacques Offenbach, *Daphnis și Chloe* la Teatrul de Operetă din Dresda. Asta, ca să nu mai pomenim că la Meissen, aproape de Dresda, concertează în aceeași seară Orchestra de Cameră din Moscova dirijată de Victor Tretiakov, iar la Rathen poate fi ascultat *Freischütz* montat de Teatrul muzical regional al Saxoniei.

Astfel stînd lucrurile, să începem a desfășura filmul pasionant al serilor de artă la care am avut privilegiul să asist — rugînd lectorul să fie încredințat că m-am străduit să aleg cît mai bine. În 25 mai, deci, abia descins din tren, am alergat la Semperoper, dat fiind că edificiul însuși, reconstruit și inaugurat la 13 februarie 1985 *(cu Freischütz)* constituie

o atracție pentru vizitatorul de azi al Dresdei. Este o reușită deplină, impresia generală este de măreție și opulență (dată fiind ambundența decorației, în stil tradițional și splendoarea candelabrelor) dar și de eleganță suplă, de zvelțețe. Ai impresia că te afli într-una din acele adorabile săli vechi încărcate de aducerile aminte ale evenimentelor găzduite și în același timp beneficiind de avantajul confortului modern, al aerului condiționat, al unor instalații scenice „la zi".

Deci, în acest cadru, *Raymonda* de Glazunov cu Teatrul Mare. Ar fi de prisos să specific perfecțiunea stilului clasic al ansamblului pentru care puritatea păstrării acestuia este însăși rațiunea de a fi. La o conferință de presă, marele coregraf Iuri Grigorovici afirmă că bineînțeles Teatrul Mare este și un *muzeu* menit să perpetueze gloria virtuozității tradiționale dar în același timp situat în plină actualitate, dat fiind că vibrațiile acesteia pătrund de la sine în arta dansatorilor de azi. În *Raymonda*, lucrul se vede mai ales în actul II, cu magnifice desfășurări în stil oriental și cu conturarea plină de caracter și pitoresc a figurii cavalerului sarasin Abderahman, magistral interpretat de Alexandr Vetrov. Are atîta farmec încît, cum se întîmplă de multe ori, te întrebi de ce eroina, *Raymonda* (Ludmila Semenkaia) îi preferă totuși, în cele din urmă, pe predestinatul Jean de Brienne, învești mîntat într-o coregrafie mai obișnuită.

A doua seară, 26 mai, este dedicată în întregime Dresdei, care prezintă *Matthäus-Passion* în cinstea tricentenarului nașterii lui Johann Sebastian Bach. Este, fără îndoială, marele eveniment strict *muzical* al Festivalului. Peter Schreier reușește aci o performanță unică. El susține recitativele *Evanghelistului* și în același timp dirijează oratoriul, stînd cu fața la public și la grupurile interpretative (cor, orchestră) împărțite, simetric în două secțiuni și astfel dînd o viață dramatică intensă partiturii. Fără îndoială, prin intensitatea cu care trăiește fiecare nuanță a textului, prin dicțiunea de o limpezime absolută, prin angajarea întregii sale ființe în actul interpretativ, Schreier nu are egal pe plan mondial, în domeniul acesta. Este, desigur, la fel de mare în lied, însă acolo s-ar putea să-i aflăm egalul. În Bach, este de nedepășit la ceasul de față — și pe lîngă prestația vocală magnifică își imprimă concepția, viziunea proprie asupra întregii desfășurări a *Pasiunii*. El tinde să privească evenimentele evocate ca pe o poveste luată din viața istorică de toate zilele — și accentuează caracterul curgător, logica muzicii, construcția dramatică a întregului fără să zăbovească și fără să se *extazieze* asupra splendorii amănuntului. Splendoarea există totuși, în frazarea desăvîrșită, în desenarea infinit de pură și perfectă a curbei sonore, în realizarea ideală a discursului — în special instrumental, la care aportul membrilor faimoasei Staatskapelle din Dresda se dovedește de o clasă foarte înaltă. Obiectivarea consecvent urmărită a redării textului (înrîurirea esteticii lui Harnoncourt este vădită și chiar declarată) s-ar putea să aibă ca efect o oarecare diminuare a emoției suscitate de contactul cu suprema capodoperă a lui Bach — și lucrul este foarte explicit verificabil în corul final, de pildă. Este vorba, însă, de o viziune perfect motivată și consecvent realizată care va rămîne o mărturie impresionantă asupra felului de a-l înțelege pe Bach în epoca noastră.

A treia seară, 27 mai, ne aduce un alt eveniment memorabil : baletul *Evul de aur* de Șostacovici. La răstimpuri, mai ascultasem unele înregistrări ale muzicii create acum 50 de ani, pe cînd compozitorul de 24 de ani avea deja la activul său trei simfonii și se afla în acea perioadă de îndrăzneală și turbulență, caracteristică tinereții și care este marcată definitiv de geniala *Simfonie* I, imortalizată pentru noi în versiunea de unică acuitate a lui Constantin Silvestri. Ei bine, *Evul de aur* este încă o covîrșitoare explozie a stilului timpuriu al lui Șostacovici : agresivitatea ritmicii, prelucrarea — ușor persiflantă — a modelelor dansului de epocă, dezlănțuirea continuă a orchestrei în fraze tăioase, chiar dure, cu folosirea abundentă a percuției — toate acestea au pentru noi o savoare inegalabilă. Pentru actuala montare a baletului, coregraful Iuri Grigorovici a apelat la un libret refăcut, spre a remedia lipsurile celui care atrăsese la vremea respectivă scoaterea de pe afiș a lucrării lui Șostacovici după foarte puțin timp. Împreună cu I. Glikman, el a situat acțiunea în anii '20, într-un restaurant al unei localități de pe marginea mării, unde „Nepmanii" își dau întîlnire cu bande dubioase de huligani și borfași. Acestei faune i se opun marinarii și pescarii — dintre care face parte și tînărul Boris — reușind să o smulgă pe tînăra Rita (una dintre „stelele" localului) dintr-o lume coruptă și violentă. Decorurile pictorului Virsaladze crează admirabil cadrul de epocă, iar dirijorul Iuri Simonov a prelucrat partitura lui Șostacovici și a apelat, în chip inspirat, la unele fragmente din *Concertul pentru* pian (cu trompetă) spre a întregi imaginea lirismului, necesară echilibrării emoționale a întregului. Întregul spectacol este de mare clasă, cu o apariție aeriană și gingașă a Natliei Besmertnova în rolul Ritei și un foarte ascuțit portret al lui Iașca, șeful „negativilor", trasat cu măiestrie de Gediminas Taranda.

Pentru muzicienii români, evenimentul cel mai notabil al Festivalului este premiera, din 28 mai, cu *Traviata* de Verdi, a colectivului Operei de Stat din Dresda, pe scena de la Semperoper, dat fiind că rolul Violettei a fost încredințat cîntăreței noastre Silvia Voinea. Pentru a înțelege dimensiunile succesului Silviei, trebuie să știm că sarcina asumată a fost extrem de dificilă, dat fiind că nu era vorba de o simplă participare, de *Gast*, la un spectacol oarecum obișnuit cu *Traviata*, ci de încadrarea într-o concepție regizorală foarte specială, căreia îi corespundea o scenografie adecvată. Trebuie să știm că pentru mediul artistic și chiar pentru publicul din R. D. Germană, opera este un spectacol de teatru cel puțin în aceeași măsură în care este un eveniment muzical. În consecință, prestația *actoricească* se situează pe un plan primordial, iar virtuozitatea coloraturilor Silviei Voinea a trebuit și *a fost* în fapt îmbinată și valorificată cu o mobilitate și o disponibilitate scenică de prim ordin. Mișcarea continuă din scenă, vehemența (ca să nu spunem violența), ciocnirii personajelor, caracterul extrem, înfrigurat, al

pasiunilor — și în primul rînd al patimei dintre Violetta și Alfredo — toate acestea solicită o prezență continuu activă a interpreților cu totalitatea resurselor lor, nu numai artistice dar și umane, interacționate în chip complex. În regia Christinei Mielitz, discipolă a marilor regizori de operă ai R. D. Germane și tinzînd să se încadreze școlii generate de Walter Felsenstein (versiunea sa germană a libretului la *Traviata* a fost folosită în această ocazie) și continuată de Joachim Herz, Harry Kupfer etc., artista românică a întruchipat poate modelarea cea mai convingătoare a personajelor verdiene într-o accepțiune nouă, contemporană.

Mă simt dator să reproduc extrase concludente din presa R. D. Germane, care atestă realizarea remarcabilă a Silviei Voinea, în noua montare de la Dresda. Astfel, reputatul muzicolog și critic Ernst Krause scrie în „Neues Deutschland" din 3 mai : „Violetta creată de Silvia Voinea merita să fie văzută și auzită. Frumusețea vocală se îmbină la ea cu o coloratură perlată. Nu există o a doua figură feminină la Verdi în care *Maestro* să fi învestit atît de mult : cînt bogat ornat, pasiuni extreme și chiar afect dramatic. Cîntăreața română crează caracterul ducesei de *demimonde* cît și imaginea durerii, a disperării, în chip cutremurător". Iar în „Sächsische Zeitung" din 29 mai, într-o cronică de Friedbert Streller, se arată : „Este vorba de o *Traviata* dresdniană și realizată aproape numai cu forțe proprii, în afara figurii centrale, interpretată de Silvia Voinea de la Opera din București. Această Violetta a fost cu adevărat o achiziție pentru acel rol despre care se spune că ar trebui să fie cîntat de patru voci pentru a rezista coloraturilor primului tablou pînă la dramatismul lirizat al finalului morții — deci a face față la toate aceste culmi și abisuri. Românca nu numai că a stăpînit coloraturile, ci a fost capabilă să redea evoluția internă a unui sentiment de uimire în fața dragostei lui Alfredo, să se rupă de ea, înțelegînd insistențele tatălui lui, pentru ca pînă la urmă, în lumina dragostei recîștigate să-și ia rămas bun de la lume — toate acestea învederînd o multilateralitate creatoare convingătoare, astfel încît drama „rătăcitei" (cum se traduce deobicei *Traviata)* devine punctul central, acuzînd și evidențiind caracterul peren al conflictului".

Sub conducerea muzicală a lui Hans E. Zimmer, Silvia Voinea a avut ca partener pe tînărul tenor polonez Krzysztof Moleda, evidențiat adesea printr-o bravură vocală meritorie și fiind ales de regizoare mai cu seamă pentru puritatea sa adolescentină, intenționat depărtată de canoanele stabilite ale rolului. În Germont — tatăl a apărut Rolf Haunstein de la Opera din Dresda. A fost un spectacol cu unele aspecte discutabile, tinzînd poate evident să șocheze și să combată *habitudinile,* sacrificînd cumva splendoarea melodică verdiană elementului pur teatral — însă, repetăm, creația artistei noastre, în acest cadru, a fost remarcabilă.

În seara de 29 mai, am asistat la prezentarea oratoriului *The Messiah* (Der Messias) de Händel înfățișat în versiunea originală, în limba engleză. Corul și Orchestra Simfonică ale Radiodifuziunii din Berlin au fost dirijat de Dietrich Knothe, iar din cvartetul solistic au făcut parte soprana Sanda Șandru și mezzosoprana Edith Simon. Li s-au alăturat tenorul Reinhard Ginzel și basul Jürgen Kurth, înlocuind în ultimul moment pe Peter Schreier și Theo Adam, ambii indisponibili. Cîntărețele noastre apăreau la Dresda după interpretarea aceleiași capodopere la Berlin și ele s-au încadrat stilului general al execuției, seara respectivă fiind considerată cel mai important omagiu adus geniului lui Händel în cadrul Festivalului Muzical din Dresda.

La 30 mai, a avut loc prima apariție a colectivului Operei de Stat din Hamburg în cadrul Festivalului, cu o lucrare tîrzie a lui Richard Strauss, *Arabella.* Am regăsit, în trăsăturile muzicii, aceeași atmosferă cu care ne-am familiarizat din *Cavalerul rozelor,* o anume intimitate lirică plăcută, o cantabilitate specific germană de necontestat farmec. Amintim că directorul Operei din Hamburg *(...on revient toujours)* este Rolf Liebermann, un senior al teatrului muzical contemporan, pe care ne-a făcut plăcere să-l cunoaștem la o conferință de presă. Nu s-ar putea spune că *Arabella* reprezintă o revelație straussiană, probabil că maestrul se afla la o etapă a vieții la care nu mai căuta noutăți, mărginindu-se să scotocească în arsenalul propriu, acumulat pînă atunci. Nu mai puțin spectacolul a fost extraordinar și a smuls ovații interminabile publicului Dresdei, adresate în primul rînd Gundulei Janowitz, care parcă nu ține seamă de trecerea anilor și rămîne o mare doamnă a cîntului, în spiritul unei Schwarzkopf, de pildă. În rolul amorezului Mandryka, Franz Grunheber i-a putut da o replică pe măsură, întregită de prestanța vocală a „ofițerului de vînători" Matteo — Dieter Bundschuh. Totul, sub bagheta reputată a polonezului Marek Janowski — unul din marii dirijori wagnerieni în clipa de față — și în decorurile inspirate, tradiționale în cel mai bun sens, ale lui Rolf Langenfass.

Mărturisim că nu împărtășim întotdeauna atașamentul publicului din Dresda pentru dirijorul japonez Hiroshi Wakasugi — iar *Simfonia I* de Brahms (31 mai), dacă ne gîndim că avea în față o formație de talia mondială a orchestrei Staatskapelle, s-a dovedit neutră, decepționantă. Nu mai puțin, pe alt plan, lungimile unei lucrări pentru pian, bandă magnetică și orchestră de Hans Werner Henze, fantasme sonore lipsite de consistență, din care lucrul cel mai valoros rămîne titlul — *Tristan.* Pe solist, pianistul din Uruguay Homero Francesch, l-am ascultat mai concludent în 1 iunie, într-un recital găzduit de acustica ideală de la Semperoper. În Beethoven *(Sonatele op. 10 nr. 3, în re major* și *op. 81 a, „Les adieux")* logica este riguroasă, decupajul frazelor impecabil ; iar în Ravel *(„Miroirs")* coloritul pianistic strălucitor și fin diversificat.

Încheiem cu amintirea unei reconstituiri inteligente a partiturii operei *L'Ormindo* de compozitorul venețian Francesco Cavalli, prelucrată de Raymond Leppard și înfățișată la 1 iunie de Opera din Hamburg. Scenografie modernă, inteligentă și funcțională, rafinament stilistic al interpretării — toate întregesc un autentic succes în acțiunea de actualizare a capodoperelor secolelor de început ale artei lirice.

Alfred HOFFMAN

ÎNSEMNĂRI DIN PRAGA

Aflat pentru o săptămînă, la mijlocul lunii mai, într-o documentare efectuată în cadrul schimburilor culturale, am putut lua cunoştinţă de variatele aspecte ale desfăşurării vieţii muzicale, pe multiple planuri, de creaţie, interpretare, difuzare, în Cehoslovacia.

Şansa a făcut să pot asista la o parte din cea mai importantă manifestare muzicală anuală, aflată la cea de a 40-a ediţie, festivalul „Primăvara la Praga", desfăşurată sub înaltul patronaj al Preşedintelui Republicii, Gustav Husak. În perioada 12 mai — 4 iunie zilnic au avut loc cîteva evenimente artistice, suscitînd interes fie prin titlurile de lucrări propuse pentru interpretare, fie prin numele protagoniştilor. Răsfoind programul, am realizat amploarea manifestării, fiind programate întîlniri cu ansambluri de prestigiu ca Filarmonica din Viena, Royal Philharmonic Orchestra — Anglia, Orchestra Simfonică a Ministerului Culturii din URSS, alături de cele trei orchestre din Praga (Filarmonica, Radio, FOK), Filarmonicile Slovacă, Moravă, Slovenă, cea din Brno, orchestre de cameră din Polonia şi din ţara gazdă. Mari ansambluri corale, coruri de cameră, (din România, Bulgaria), formaţii camerale, solişti (Josef Suk — vioară, Antonio Meneses-Cello, americanul Eugen Indjic — pian, sovieticul Vladimir Krajnev — pian, etc.) ansambluri de operă (cel din Halle, cele din Praga) dirijori (Vaclav Neuman, Georges Prêtre — Franţa, Aldo Ceccato — Italia, Yehudi Menuhin — Anglia, Ghenadii Rojdestvenski — URSS) etc., au oferit o mare varietate programelor.

Ansamblul „Madrigal" condus de Marin Constantin, s-a produs într-o formă excelentă, cu madrigale (Orlando di Lasso, Palestrina, Monteverdi, Bennet, Morley, Martinu, etc.) în prima parte a concertului, cea de a doua cuprinzînd lucrări de Paşcanu — *Chindia*, Filothei sîn Agăi Jipei, Schogge — *Variaţiuni divertisment pe tema „Păstrăvul" de Schubert*, Myriam Marbe — *Ritual pentru setea pămîntului*, Moldovan — *Buciume şi fluierase*. Profesional vorbind, cred că acest concert a fost evenimentul săptămînii 20—26 mai, săptămînă care a mai cuprins şi concertele Filarmonicii cehe, slovace, a Filarmonicii din Brno şi a Royal Philharmonic Orchestra — Anglia, (solist şi dirijor Yehudi Menuhin), un spectacol de balet etc.

Deosebit de interesante au fost însă audiţiile cu muzică înregistrată organizate la Centrul de informare muzicală condus de dr. Jan Ledeč, unde am ascultat un frumos *Concertino* de Jan Kapr, muzica de bandă realizată cu procedee electronice *Omagiu clavicembalului* de Milan Slavicky (studioul din Plzen), *Răsăritul* de Arnost Parsch — muzică electronică, *Capriciu pentru vioară şi ghitară : Omagiu lui Paganini* şi *Orizonturi* — muzica electronică de Vaclav Kučera, o foarte frumoasă lucrare pentru cor de copii *Zorile* de Marek Kopelent, *Minutele primăverii* — cvintet de Ctirad Kohoutek, *Cvartetul de coarde* de Kubic, *Concert dramatic* de Ivana Loudova, *Nanda Vedi* un delicat poem de Marta Jiračkova.

La Radiodifuziunea cehoslovacă a fost organizată o audiţie cu muzici de pe discuri semnate de Ştefan Niculescu, Myriam Marbe, Adrian Raţiu, Octavian Nemescu, Fred Popovici, Călin Ioachimescu, Şerban Nichifor, Valentin Petculescu şi subsemnatul care a evidenţiat calitatea realizărilor, datorită înaltului nivel la care se găseşte profesionalismul interpreţilor noştri. Interesul a fost real, impresia favorabilă a determinat realizarea unei emisiun radio speciale, în care vor fi difuzate aspecte din convorbirea avută cu acest prilej cît şi fragmente din lucrările prezentate.

Am convingerea că interesul cu care am fost înconjurat reprezintă o recunoaştere firească a realizărilor vieţii muzicale româneşti sub toate aspectele, capabilă prin valoare să contribuie semnificativ la concertul problematicii şi al finalizării actului artistic universal.

Liviu DANDARA

*

Am avut privilegiul să particip la aceeaşi ediţie jubiliară a Festivalului „Primăvara la Praga" şi să constat nivelul remarcabil al unor concerte, recitaluri şi alte manifestări cuprinse în programul festivalului praghez, confirmîndu-mi-se cu acest prilej seriozitatea şi profunzimea fenomenului muzical cehoslovac, larga sa deschidere spre lume. Şi, într-adevăr impresiile pe care le-am cules sînt dense şi semnificative în acest sens.

Interpretarea *Simfoniei a IV-a în do minor op. 43* de Dmitri Şostakovici de către orchestra simfonică a Uniunii Sovietice, dirijată de Ghenadie Rozdestvenski a reprezentat momentul eveniment. Cele 3 părţi ample ale simfoniei au cucerit publicul prin forţa lor emoţională, substanţa muzicală şi culoarea orchestrală deosebită.

Sub bagheta dirijorului Jiri Bělotilóvek orchestra simfonică cehă a executat cu mult aplomb profesional suita coregrafică *Petruşka* de Stravinski şi *Concertul al 3-lea* de Rahmaninov în care pianistul spaniol Sequeira Costa s-a distins printr-o mare virtuozitate.

Simfonia a III-a în re minor pentru alto solo, cor de copii şi orchestră de Gustav Mahler — lucrare mai puţin cunoscută la noi — sub conducerea dirijorului finlandez Leif Segherstam, a adus prin cele şase părţi componente conţinutul unor pagini valoroase a perioadei postromantice a marelui compozitor german, cu toate că această simfonie-gigant conţine şi unele lungimi a căror monotonie n-au putut-o înlătura nici timbrul solistei şi nici vocile corului de copii.

La Opera naţională cehoslovacă am asistat la spectacolul cu drama muzicală *Jeji Pastorhyna* de Leoš Janáček. Subiectul inspirat din viaţa poporului conţine o muzică valoroasă, cu unele scene electrizante şi cu coruri de largă respiraţie dramatică. Cele 3 acte ale acestei opere — aş denumi-o şi alegorică — au arătat capacitatea creatoare a compozitorului. Paleta vocal-simfonică a acestei opere aduce o notă de modernitate în teatrul liric contemporan, care suplineşte uneori schematismul libretului.

La Teatrul liric Smetana opera *Boema* de Puccini a fost repreznetată într-o regie extraordinară în care regizorul Ladislau Stros s-a întrecut pe sine. Scenografia sugestivă semnată de K. Bubenik, iar interpreții acestei atît de cunoscute opere s-au evidențiat și prin reale calități actoricești.

Recitalurile camerale s-au bucurat și ele de interpretări deosebite : flautista jugoslavă Irena Grafenauer a dovedit multă măiestrie în piesele clasice executate. Cvartetul ceh compus din Ludek Cap — violină, Jan Niederle — violină II, Pavel Vitek — violă și Jiri Zednicek — violoncel a interpretat cu aleasă muzicalitate cvartete de Dvořak și Janáček. Renumitul pianist sovietic Vladimir Krajnev într-o manieră tehnică ireproșabilă a cîntat dificilele sonate de Prokofiev (2, 7 și 6) cu virtuozitatea și muzicalitatea recunoscute. În concertul de muzică veche cehă (din secolul al XVIII-lea) dirijat de Frantisek Vajnar am urmărit cu interes opusuri de mare valoare aparținînd unor compozitori cehi înaintași (Vaclav Jan Kopriva, Adam Gallina și Jacob Lokaj).

Succintele impresii consemnate nu pot reda nici pe departe atmosfera marii gale a artei și culturii de la Praga, la care delegația compozitorilor și muzicologilor români a participat cu deosebit interes.

Emil LERESCU

EVENIMENT DISCOGRAFIC

Recent a apărut în S.U.A. un disc-eveniment, cuprinzînd mai multe lucrări de muzică electronică dedicate celebrării a 25 de ani de activitate a Studioului Experimental de Muzică al Universității din Illinois înființat în anul 1958 de compozitorul Lejaren Hiller, autorul care împreună cu Leonard Isaacson prin celebra „Illiac Suite" (1956) a realizat prima creație muzicală elaborată cu ajutorul unui computer. Studioul a cunoscut o dezvoltare rapidă, în ciuda unor dificultăți materiale inerente începutului. Astfel, între 1962—64, James Beauchamp a construit un „Harmonic Tone Generator" prefigurînd apariția sintetizatorului analog, în paralel aprofundîndu-se experimentele și în domeniul sinetzei digitale a sunetului prin creerea limbajului MUSICOMP aplicat computerelor CSE-I și IBM-7094, limbaj determinînd elaborarea unor lucrări de referință în istoria muzicii electronice : „Computer Cantata" (1963) de Lejaren Hiller și Robert Baker, „Sonoriferous Loops" (1964) de Herbert Brün și „123—456" (1964) de Salvatore Martirano. Începînd din 1966, muzica digitală a devenit obiect de studiu în cadrul învățămîntului muzical la Universitatea din Illinois. Un an mai tîrziu, compozitorul Ben Johnston realizează pentru Smithsonian Institution lucrarea „Museum Piece". Între 1969—1972, compozitorul Salvatore Martirano construiește unul dintre primele sintetizatoare analog/digitale în timp real, „Sal-Mar", aparat dotat cu 24 de canale, utilizabil în condițiile interpretării pe viu. Din anul 1973 activează în cadrul Studioului și cunoscutul compozitor John Melby. Anul 1975 marchează venirea la conducerea Studioului a compozitorului Scott Wyatt, unul dintre cei mai importanți tineri creatori americani. Acesta realizează o esențială relansare atît în domeniul perfecționării instrumentelor cît și în cel al sistematizării activității didactice și de cercetare eșalonate pe mai multe nivele riguros determinate : realizarea muzicii de bandă pe un echipament analog foarte perfecționat (Studioul A) ; inițierea studenților în tehnica înregistrării și a sintezei analoge (Studioul B) ; conectarea la cele două computere ale Universității (Studioul C) ; aplicarea posibilităților muzicale excepționale ale sistemului digital „Synclavier II" (Studioul D) ; efectuarea auditiilor, copierilor, mixajelor (Studioul E). De menționat că cele 5 studiouri sînt inter-conectate, făcînd posibilă și utilizarea combinată.

Compozitor de talie internațională, laureat al unor prestigioase competiții — Concursul I.S.C.M. în 1978, Concursul de compoziție al Asociației flautiștilor în 1979, Concursul Internațional Luigi Russolo în 1979 și Concursul de Muzică Electroacustică de la Bourges unde a obținut în 1984 Marele Premiu C.I.M.E. —, Scott Wyatt se impune atît prin originalul său limbaj sintetizat din elemente aparent eteroclite integrate într-o viziune poetică unitară, de mare rafinament, cît și prin calitatea deosebită a realizării tehnice propriu-zise implicînd utilizarea complexă a surselor sonore electronice de sorginte analogă și digitală.

Discul gravat cu ocazia aniversării Studioului prezintă lucrări create între 1982—84 de compozitorii Scott Wyatt, Antonio Barata, Herbert Brün, Carla Scaletti, Paul Christian Koonce, Michael Kosch, Brian Balèt, Mary Ellen Childs și Nelson Mandrell.

Șerban NICHIFOR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LE NOBLE ATTRIBUT DE LA MUSIQUE

Chers Collègues,

Notre Union vous adresse ce qui suit concernant le problème le plus aigu de notre temps : le désarmement, l'impérieuse nécessité d'éviter une nouvelle conflagration mondiale, de restaurer un climat de détente, la collaboration et la paix en Europe et dans le monde entier.

Devenue aujourd'hui particulièrement grave, la situation internationale actuelle a été déterminée en premier lieu par l'escalade de la course aux armements, des armements nucléaires notamment, par l'accumulation en Europe d'immenses quantités d'armes de destruction en masse et par tant d'autres actions qui n'ont fait qu'aggraver l'état de tension.

L'appel au désarmement et à la paix, lancé par le Front de la Démocratie et de l'Unité Socialiste et synthétisant les vues de Nicolae Ceaușescu, président de la Roumanie Socialiste, déclare fermement que nous tenons encore pour possible d'arriver à Genève à un accord apte à prévoir le renoncement à tout emplacement de nouvelles fusées nucléaires sur notre continent, le retrait et la destruction des fusées existantes, la réalisation d'un équilibre des forces entre les parties au niveau le plus bas — tel un premier pas sur la voie de l'élimination totale des armements nucléaires.

Appuyant du plus profond de nos cœurs cette position qui reflète les intérêts vitaux du peuple roumain, pleinement engagé dans l'instauration et l'épanouissement continuel de l'ordre socialiste, nous appelons tous nos collègues, de partout dans le monde, à se prononcer avec vigueur pour le renoncement à la mise en place de nouveaux engins de destruction en Europe, pour le retrait et la destruction des engins existants et pour l'arrêt de toute action dont la finalité est de militariser l'espace cosmique.

En cette année 1985, plus que jamais dans l'histoire puisque c'est l'Année Internationale de la Musique Européenne, le noble attribut de la musique — une des expressions les plus spécifiques du génie humain, car son langage a une résonance véritablement universelle — apparaît dans toute sa beauté, légitimement liée à ces idéals majeurs qui sont la sauvegarde de la paix et l'édification d'un monde d'où soient exclues les guerres, où, en échange, soit rendu hommage à l'esprit constructif, à la coopération, afin d'avoir finalement raison des forces déchaînées de la haine, de l'oppression, de l'anéantissement des vies humaines et des biens matériels et spirituels.

Pour nous, qui prolongeons la voie ouverte par Georges Enesco, les paroles du grand musicien roumain continuent d'être de la plus vivante et vigoureuse actualité : „La musique... ce langage issu du cœur et destiné à mettre l'amour et la fraternité entre ceux que séparent des croyances et des mœurs différentes... La sainte mission de la musique est d'éteindre les haines, de calmer les passions et de rapprocher les cœurs dans une chaude fraternisation, tel que l'a comprise l'Antiquité grandiose en créant le mythe d'Orphée".

C'est pourquoi nous adressons à tous les hommes de la musique le chaleureux appel de collaborer afin de déterminer la totale élimination dans la vie internationale de la politique des armements, l'absolu renoncement à la force et à la menace par la force, de façon que tous les problèmes en litige soient résolus seulement par des négociations pacifiques. Nous lançons notre appel à tous nos confrères, compositeurs, musicologues, musiciens de tous les coins du monde, afin de conjuguer leurs efforts avec ceux de leurs peuples, des grands mouvements populaires, dans le but du désarmement et de l'adoption de mesures pratiques et efficientes capables de remettre la situation internationale actuelle sur la voie de la détente et de la coopération entre les peuples, sauvant ainsi la paix dans l'univers.

L'UNION DES COMPOSITEURS ET DES MUSICOLOGUES DE LA R.S. de ROUMANIE

CES INÉPUISABLES SOURCES DE LA CRÉATION MUSICALE MILITANTE

Présence toujours active dans la vie des Roumains, depuis le jour au jour jusqu'aux grandes époques de lutte pour la libération nationale et sociale, la musique a contribué à la réalisation des idéaux progressistes d'ordre matériel et spirituel, s'est constituée dans un chronique sensible de l'histoire, a fait naître les plus hautes aspirations de la nation dans les consciences des générations succesives. Véritable journal sonore des grands moments historiques de l'existence du peuple roumain, la musique est un arc au-dessus du temps, vibrant sans arrêt et résonnant avec ampleur dans notre contemporanéité. Nombreuses sont les créations musicales roumaines qui traduisent avec émotion et d'une façon convaincante le combat glorieux du peuple pour défendre son entité nationale, les exploits des voïvodes défendant l'idée de l'union et de l'indépendance nationale, la gravité des heures cruciales et d'accomplissement de 1601, 1859, 1877 et 1918, de 1921 et 1944, la grande beauté des aspirations d'aujourd'hui.

La musique est douée d'un pouvoir de pénétration et de conviction extrêmement vaste, d'une efficacité durable. Aux côtés des autres domaines de l'art et des lettres, la musique est appelée à contribuer à l'éducation des masses, à les modeler sur le plan spirituel, à former et développer la conscience socialiste et révolutionnaire de l'homme.

Dans le climat particulièrement fécond assuré par les indications et les exhortations du Parti et notamment du président Nicolae Ceaușescu, la musique roumaine des derniers temps s'est enrichie en tout genre d'œuvres de grande valeur — depuis le chant choral et la musique légère aux amples formes symphoniques, vocal-symphoniques, de chambre, d'opéra, ballet et opérette. Ces œuvres expriment avec prégnance, conviction et nuances variées l'univers humain de l'époque contemporaine.

Ce sont là des résultats dûs aux conditions optimales créées par le Parti et l'Etat, surtout durant les deux dernières décennies, sous le signe des précieuses indications et des vibrants appels du secrétaire général du Parti, qui ont ouvert un large horizon, un vaste champ d'action devant les fidèles servants de l'art et des lettres, dans le but d'intégrer l'entière activité culturelle et artistique dans l'ample processus de création de la société socialiste multilatéralement développée.

Les documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain engendrent de nouvelles énergies créatrices révolutionnaires et — en cette période historique du devenir de la Roumanie — l'engagement le plus ardent des musiciens est indissolublement lié au sens de responsabilité fervente qui naît des encouragements et des appels adressés par le secrétaire général du Parti, le camarade Nicolae Ceaușescu, aux hommes de la littérature et de l'art ; ainsi qu'il est clairement souligné dans le Rapport, il s'agit de *„créer des œuvres impérissables qui élèvent l'art et la culture roumaine à un niveau supérieur de développement, qui contribuent à la formation de la conscience socialiste de notre peuple, qui animent la jeune génération dans son travail et sa vie de tous les jours, qui expriment les perspectives et l'avenir radieux de notre patrie“.*

Pour nous qui sommes les servants de l'art sonore, engagement socio-idéologique et patriotique signifie se préoccuper en permanence d'une qualité supérieure de la création musicale, de l'interprétation, de l'enseignement et de l'éducation à travers la musique, dans l'esprit des exigences du Programme idéologique du Parti. Celui-ci a établi pour l'art un statut parfaitement clair : le respect des impérieuses nécessités morales, esthétiques et philosophiques exigées par la mise en place et le développement d'une civilisation spirituelle supérieure sur le sol de notre patrie et par le perpétuel enrichissement du patrimoine national culturel. D'ailleurs, le président Nicolae Ceaușescu le montre sans équivoque dans le Rapport présenté devant le Congrès du Parti : „Aux fondements de toute l'activité politico-éducative doit résider le Programme idéologique du Parti, adopté par le Plénum du Comité Central en juin 1982 et approuvé par la Conférence Nationale du Parti“. Assumé et approuvé par le Congrès du Parti Communiste Roumain, ce programme indique dans un processus d'engagement actif les modalités qui sont propres à l'activité politique et idéologique, aux actions pratiques à entreprendre pour l'éducation éthique et esthétique, patriotique et révolutionnaire, civique et morale du peuple roumain. Cela étant, ce programme confronte les musiciens de notre pays avec des tâches et des responsabilités toujours accrues, tant sur le plan de la création que sur celui de l'appréciation rigoureuse des nouvelles valeurs. Cette appréciation doit se faire au sein d'un débat largement ouvert mais se gardant fidèle au meilleur esprit critique, aux positions idéologiques du Parti. Car il s'agit d'apprécier avec la plus grande exigence ces valeurs nouvelles, ces nouveaux ouvrages en tout genre, inspirés de l'héroïsme du peuple roumain, et dont la vie musicale de notre société a toujours bésoin pour former la neuve conscience socialiste de l'homme d'aujourd'hui, pour cultiver les plus

hauts idéaux patriotiques et humanistes parmi toutes les catégories de travailleurs.

La fonction sociale de la musique, sa valeur éducative— partie intégrante de l'activité idéologique, culturelle-éducative de l'homme nouveau, lui assurant une vie spirituelle et une conscience éthique d'ordre supérieur — dépendent en premier lieu de la mesure où nous respecterons les véritables sources d'inspiration artistique en général. De ce point de vue également, les indications du secrétaire général du Parti, adressées à tous les créateurs du domaine de l'art et des lettres, de s'inspirer aux inépuisables et clairs sources du labeur et de la vie du peuple, constituent des orientations de la plus grande importance.

Aussi, est-ce un devoir patriotique de tous les compositeurs de créer des œuvres de valeur, inspirées des réalités socialistes et exprimant à travers des formes artistiques du meilleur niveau les aspirations des travailleurs de la Roumanie socialiste, leur élan constructif, la spiritualité roumaine, la fine sensibilité et le foncier optimisme qui caractérisent le peuple de ce pays, forgeron du socialisme en son foyer national.

A la lumière des documents adoptés par le XIIIe Congrès du Parti, des précieuses indications et des orientations formulées par le camarade Nicolae Ceaușescu, les servants de l'art des sons de la Roumanie socialiste sont aujourd'hui plus fermement décidés que jamais d'agir résolument sur la voie de l'accomplissement des exigences actuelles et d'avenir de la vie musicale roumaine. Ils entendent consacrer toute leur capacité de travail et leur talent à la montée qualitative de l'activité créatrice et de la musicologie, développant un fécond dialogue avec le mouvement artistique de masses, avec les travailleurs de l'industrie et de l'agriculture, avec la jeunesse, dans le cadre généreux offert par l'ample manifestation de vie spirituelle roumaine — le Festival National *„Cîntarea României"*.

Ayant au gouvernail du Parti et des destinées du pays ce fondateur d'une Roumanie nouvelle — le camarade Nicolae Ceaușescu dont la réélection par la Grande Assemblée Nationale à la dignité suprême de président de la République Socialiste de Roumanie constitue l'expression des sentiments de profond respect et amour de tout un peuple —, nous sommes convaincus d'être, dans l'avenir comme dans le présent, le mieux guidés de manière à ce que toutes les capacités matérielles et spirituelles de la nation se dirigent librement mais résolument vers le haut bout du progrès, de la réalisation de l'homme nouveau dans un consensus des lois sociales et morales.

Prof. Nicolae CĂLINOIU

président de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la République Socialiste de Roumanie

CUPRINS

PARTICIPARE — DEZVOLTARE — PACE

Cîntec (Muzica : DAN BĂLAN — Versuri : MIRCEA BLOCK)

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român 2

„Epoca Ceaușescu" — două decenii de realizări istorice 4

MUZICA ÎN CONTEMPORANEITATE

NICOLAE CĂLINOIU
Pentru salvgardarea culturii și civilizației umane 6

ALEXANDRU LEAHU
Premisa unor mari împliniri 7

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 8

Premii și distincții obținute la Concursurile Internaționale din anul 1984 11

PROFILURI DE COMPOZITORI

LAURENȚIU PROFETA
MIȘU IANCU
Elly Roman la 80 de ani 13

MONICA IONIȚĂ
Marius Țeicu, Ion Cristinoiu, Marcel Dragomir 14

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

Francisc Laszlo, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Carmen Stoianov, Antigona Alexandru, Adina Șușnea, Nicolae Brînduș, Adriana Dan, Elena Zottoviceanu, Michaela Roșu, Fred Popovici, Alfred Hoffman, Viorel Crețu, Nicolae Coman, Liviu Dănceanu, Anca Ioana Andriescu, Dana Ciucă-Spătaru, Dan Buciu, Doru Murgu, Damian Vulpe, Iosif Sava, Remus Rizescu, Nelida Nedelcuț, Alexandru Vasiliu, Octavian Ursulescu.

CARTEA MUZICALĂ

MYRIAM MARBE
Wilhelm Georg Berger — „Estetica sonatei" (I) 35

DE PESTE HOTARE
PREZENȚE ROMÂNEȘTI

CRISTINA SĂRBU
Edith Simon — Mihai Zamfir 38

MESAGERI AI MUZICII ROMÂNEȘTI

NICOLAE BRÎNDUȘ
Daniel Kientzy . . . . . .
SORIN LERESCU
Interviu cu Ton de Leeuw 39
ALFRED HOFFMAN
Festivalul muzical din Dresda . . . . . .
LIVIU DANDARA, EMIL LERESCU
Însemnări din Praga 43
ȘERBAN NICHIFOR
Eveniment discografic 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMAINE

Le noble attribut de la musique 45

NICOLAE CĂLINOIU
Ces inépuisables sources de la création musicale militante 46

SOMMAIRE

PARTICIPATION — DÉVELOPPEMENT — PAIX

Chanson (Musique par DAN BĂLAN — Texte : MIRCEA BLOCK)

Télégramme adressé au camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain 2

„L'époque Ceaușescu" — deux décennies de réalisations historiques 4

LA MUSIQUE ET L'ÈRE CONTEMPORAINE

NICOLAE CĂLINOIU
Pour la sauvegarde de la culture et de la civilisation humaine 6

ALEXANDRU LEAHU
La prémisse de grands achèvements . . . 7

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 8

Prix et distinctions décernées aux Concours Internationaux de l'année 1984 . . . 11

PROFILS DE COMPOSITEURS

LAURENȚIU PROFETA
MIȘU IANCU
Elly Roman à son 80-me anniversaire 13

MONICA IONIȚĂ
Marius Țeicu, Ion Cristinoiu, Marcel Dragomir 14

LA VIE MUSICALE

Signataires :

Francisc Laszlo, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Carmen Stoianov, Antigona Alexandru, Adina Șușnea, Nicolae Brînduș, Adriana Dan, Elena Zottoviceanu, Michaela Roșu, Fred Popovici, Alfred Hoffman, Viorel Crețu, Nicolae Coman, Liviu Dănceanu, Anca Ioana Andriescu, Dana Ciucă-Spătaru, Dan Buciu, Doru Murgu, Damian Vulpe, Iosif Sava, Remus Rizescu, Nelida Nedelcuț, Alexandru Vasiliu, Octavian Ursulescu.

LE LIVRE DE MUSIQUE

MYRIAM MARBE
Wilhelm Georg Berger — „Estetica Sonatei" (L'Esthétique de la Sonate) (I) . . .

À L'ÉTRANGER
PRÉSENCES ROUMAINES

CRISTINA SĂRBU
Edith Simon — Mihai Zamfir 38

MESSAGERS DE LA MUSIQUE ROUMAINE

NICOLAE BRÎNDUȘ
Daniel Kientzy 38
SORIN LERESCU
Interview avec Ton de Leeuw 39
ALFRED HOFFMAN
Le Festvial de musique de Dresde 40
LIVIU DANDARA, EMIL LERESCU
A Prague 43
ȘERBAN NICHIFOR
Événement du disque 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Le noble attribut de la musique 45
NICOLAE CĂLINOIU
Ces inépuisables sources de la création musicale militante 46

BIBL[illegible]A"

M U Z I C A Nr. 7 48 p. București — Iulie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10 376, București, Calea Griviței nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I :
Corul „Madrigal" condus de Marin Constantin în vizită la minerii din Valea Jiului

I. P. Informația — c. 1387

42. 416

Lei 15

8

AUGUST 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALI

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Sub semnul unor glorioase aniversări . . . 1
Cecilia Stan
Rolul militant al culturii muzicale în viața spirituală a României Socialiste 3

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rodica Sava
Vizita de informare și documentare oranizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul „C. Porumbescu" din București pe Valea Jiului 5

CREAȚII

Elena Maria Șorban
Simfonia I de Vasile Herman 9

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Ligia Ardelean, Smaranda Oțeanu, Luminița Vartolomei, Anca Ioana Andriescu, Viorel Crețu, Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Ulpiu Vlad, Mihaela Marinescu, Adina Șușnea, Nicolae Brînduș, Iosif Sava, Martha Popovici, Cristina Sârbu, Doru Murgu, Damian Vulpe, Elena-Maria Șorban, Casiu Barbu, Alexandru Vasiliu, Boris Chelaru, Titus Moisescu . . 14

RECENZII

Myriam Marbe
Wilhelm Georg Berger — **Estetica Sonatei (II)** . 33
Luminița Vartolomei
Grete Tartler — **Melopoetica** 36

DE PESTE HOTARE

Michaela Roșu
Prezențe românești 37
Iosif Sava
Legendarul „Sound Eugène Ormandy" . . . 37
Viorel Cosma
Vitrina publicațiilor străine 38
Corina Jiva
Globul muzical 39
Alfred Hoffman
Marea muzică și discul la Montreux 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu — L'epanouissement de la vie musicale roumaine, partie intégrante du programme grandiose d'édification de la société socialiste multilatéralement développée . . 44
dr. Sigismund Toduță
Marin Constantin — Arta construcției și interpretării corale (L'Art de la construction et interprétation chorales) 47

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Sous le signe d'anniversaires glorieux . . . 1

Cecilia Stan
Le rôle militant de la culture musicale dans la vie spirituelle de la Roumanie Socialiste . . 3

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rodica Sava
Visite d'information et de documentation, organisée par l'Union des Compositeurs et Musicologues et par le Conservatoire „C. Porumbescu" de Bucarest, dans la Vallée du Jiu 5

ŒUVRES

Elena Maria Șorban
Ire Symphonie de Vasile Herman 9

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ligia Ardelean, Smaranda Oțeanu, Luminița Vartolomei, Anca Ioana Andriescu, Viorel Crețu, Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Ulpiu Vlad, Mihaela Marinescu, Adina Șușnea, Nicolae Brînduș, Iosif Sava, Martha Popovici, Cristina Sârbu, Doru Murgu, Damian Vulpe, Elena-Maria Șorban, Casiu Barbu, Alexandru Vasiliu, Boris Chelaru, Titus Moisescu . . 14

COMPTES RENDUS

Myriam Marbe
Wilhelm Georg Berger — **Estetica Sonatei (II)** (L'Esthétique de la Sonate. II) 33

Luminița Vartolomei
Grete Tartler — **Melopoetica** 36

À L'ÉTRANGER

Michaela Roșu
Présences roumaines 37
Iosif Sava
Le légendaire „Sound Eugène Ormandy" . . . 37
Viorel Cosma
Revue des publications de l'étranger 38
Corina Jiva
Le globe musical 39
Alfred Hoffman
Grande musique et disque à Montreux . . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
L'épanouissement de la vie musicale roumaine, partie intégrante du programme grandiose d'édification de la société socialiste multilatéralement développée 44
dr. Sigismund Toduță
Arta construcției și interpretării corale (L'art de la construction et interprétation chorales) . . 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 8 (395) AUGUST 1985

Sub semnul unor glorioase aniversări

Sărbătorim ziua de 23 August în atmosfera de puternică însufleţire şi angajare patriotică, revoluţionară în care întregul nostru popor acţionează în vederea îndeplinirii exemplare a hotărîrilor Congresului al XIII-lea, a Programului partidului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism. Acesta este răspunsul ţării la Apelul adresat comuniştilor, tuturor oamenilor muncii, întregii naţiuni de Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român şi a activului central de partid, care, întrunită la 24 iulie 1985, într-un cadru solemn, a aniversat împlinirea a 20 de ani de la Congresul al IX-lea şi de la alegerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu în funcţia supremă de secretar general al partidului.

Desfăşurată sub semnul de înaltă cinstire şi vibraţie patriotică în care poporul român şi-a omagiat conducătorul iubit şi stimat, de numele şi opera căruia se leagă toate înfăptuirile de seamă ale societăţii noastre contemporane, prezentul şi viitorul României, aniversarea marii noastre sărbători naţionale de la 23 August dobîndeşte acum o semnificaţie aparte.

Aniversăm actul istoric al revoluţiei de la 23 August 1944 în anul în care încheiem cel de-al 7-lea cincinal şi intrăm într-o etapă nouă, superioară a revoluţiei de dezvoltare economico-socială a patriei. Jalonînd noile direcţii ale dezvoltării multilaterale a României în cincinalul 1986—1990 şi, în perspectivă pînă în anul 2000, Congresul al XIII-lea a consacrat, totodată, consolidarea realizărilor epocale din ultimele două decenii.

„Apreciem cu profundă mîndrie, aşa cum însuşi poporul o face — se spune în Omagiul adus la 24 iulie 1985 tovarăşului Nicolae Ceauşescu, — că anii aceştia de victorii fără seamăn alcătuiesc epoca cea mai luminoasă din întreaga noastră existenţă, pe care, cu aleasă cinstire, o numim cu toţii «Epoca Nicolae Ceauşescu»". Sînt concentrate, în aceste cuvinte, sentimentele întregii noastre naţiuni faţă de cel care întruchipează în cel mai înalt grad idealurile de luptă şi muncă, ţinînd sus, la mari altitudini de conştiinţă politică, patriotică şi revoluţionară, cîrma unui ferm destin al demnităţii şi libertăţii naţionale.

Un destin devenit posibil prin victoria revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă de la 23 August 1944, prin înfăptuirea revoluţiei socialiste care a deschis o eră nouă în dezvoltarea poporului, a patriei noastre. În acest amplu proces revoluţionar, epoca inaugurată de Congresul al IX-lea reprezintă prima eră de adevărată înflorire economică şi social-culturală a României, care a descătuşat energiile creatoare ale întregului popor, angajat ireversibil pe drumul socialismului şi comunismului.

Astăzi, în faţa istoriei şi a lumii întregi, România socialistă se înfăţişează ca o ţară înnoită din temelii, o ţară a demnităţii şi progresului, a libertăţii şi democraţiei, a colaborării şi păcii, ilustrînd prin faptele şi împlinirile sale remarcabile forţa pe care o dobîndeşte un popor stăpîn pe destinele sale.

„Este bine cunoscut că a trebuit să depunem o muncă uriașă, — arăta cu luciditatea ce-l caracterizează, tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara CC și a activului central de partid — să facem multe sacrificii și să desfășurăm o activitate multilaterală pentru unirea întregului partid și popor în realizarea programelor și a planurilor de dezvoltare. Nimic nu a venit pe gratis ! Nimic nu a venit din cer ! Totul este rodul muncii poporului nostru, al politicii partidului nostru comunist".

Acționînd în deplină unitate și cunoștință de cauză, poporul român a obținut mari realizări în toate domeniile de activitate, în opera de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

În acești 20 de ani, producția industrială a României a crescut de peste 6 ori, fiind astăzi de 100 de ori mai mare decît în 1944. Venitul național — principalul indicator al dezvoltării noastre economico-sociale — a sporit de peste 4 ori, fiind de 32 de ori mai mare față de 1944. Pe baza dezvoltării generale a forțelor de producție, s-a realizat un vast program de construcții de locuințe și alte edificii sociale, s-a asigurat ridicarea continuă a nivelului de trai material și spiritual al poporului.

În toți acești ani, au cunoscut o puternică dezvoltare învățămîntul, știința și cultura. Așezată pe o temeinică bază materială, cultura asigură accesul nelimitat al tuturor oamenilor muncii la valorile spirituale și la procesul creației. Festivalul național „Cîntarea României", o competiție perpetuă pe plan cultural-artistic și tehnico-științific, a oferit și oferă un cadru generos de afirmare a potențialului creator al poporului nostru. Parte inseparabilă a edificării noii orînduiri, complexul de valori spirituale create în anii socialismului, cu deosebire după cel de-al IX-lea Congres, contribuie esențial la formarea omului nou, cu o înaintată conștiință politică, profesională și morală — constructor conștient al socialismului și comunismului. Prin spiritul său liber, deschis, prin îndemnul de a ne respecta tradițiile — de gîndire, de istorie, de cultură —, Congresul al IX-lea a instaurat un climat de încredere în puterea fiecărui om, în forța și capacitatea unui întreg popor. Sub semnul luminoaselor sale orientări, cultura, literatura, arta, muzica, toate formele de educație își exercită plenar forța modelatoare, reprezentanții spiritualității românești manifestînd o înaltă responsabilitate pentru actul creației și pentru finalitatea ei, ceea ce ne-a asigurat un profil aparte între popoarele lumii, între valorile civilizației universale.

„Acum putem declara cu îndreptățită mîndrie — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în memorabila sa cuvîntare rostită de la înalta tribună a Plenarei CC și a activului central de partid —, că toate remarcabilele realizări din anii socialismului, din acești 20 de ani, demonstrează cu puterea faptelor justețea politicii partidului nostru comunist — forța politică conducătoare a națiunii noastre — care își îndeplinește cu cinste misiunea istorică de a conduce poporul nostru spre cele mai înalte culmi de progres și civilizație, spre societatea socialistă".

Chemați să facă din opera lor oglinda epocii revoluționare pe care o trăim, epocă de prefaceri înnoitoare și împliniri fără egal în istoria multimilenară a patriei, oamenii de cultură din România socialistă întîmpină marea sărbătoare națională de la 23 August cu un intens elan creator, hotărîți ca, laolaltă cu întregul popor, strîns uniți în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, să înfăptuiască obiectivele Congresului al XIII-lea, programul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism.

Rolul militant al culturii muzicale în viața spirituală a României Socialiste

Joi 4 iulie, în sala „George Enescu" a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste au organizat un simpozion cu tema: „Cultura muzicală — dimensiune a vieții spirituale a României socialiste în EPOCA CEAUȘESCU", dedicat aniversării a 20 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

În cadrul acestui simpozion au prezentat comunicări compozitori, muzicologi, interpreți de prestigiu în care au fost scoase în evidență succesele vieții muzicale românești ca expresie a grandiosului program de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate.

În numărul de față publicăm cuvîntul tovarășei Cecilia Stan, director adjunct al Direcției Artelor și Instituțiilor de spectacole din CCES.

Împlinirea a două decenii de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român constituie un eveniment istoric cu profunde semnificații în viața social-politică a țării. Într-o atmosferă de înălțător patriotism și intensă efervescență creatoare, poporul nostru, într-o strînsă unitate de cuget și simțire, acționează sub conducerea partidului pentru înfăptuirea istoricelor hotărîri adoptate de Congresul al XIII-lea, care îmbină organic dezvoltarea economico-socială cu aspectele formării omului nou, constructor al societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră și pun totodată în lumină, în mod elocvent, atenția deosebită de care se bucură activitatea spirituală, cultural-educativă din partea conducerii partidului, personal a tovarășului Nicolae Ceaușescu.

În aceste momente sărbătorești, cu cel mai profund respect, cu sentimente de aleasă prețuire și recunoștință, reînnoim omagiul adus tovarășului Nicolae Ceaușescu, patriotul înflăcărat, revoluționarul consecvent, strălucitul inițiator și conducător al marilor înfăptuiri revoluționare dobîndite de poporul român, în cei 20 de ani de cînd se află în fruntea partidului și a țării, neobosit luptător pentru triumful idealurilor nobile de independență și libertate, pace și prietenie între popoare, de numele căruia este legat prestigiul de care astăzi se bucură România pe toate meridianele lumii.

Cu sentimente de aleasă prețuire și recunoștință se cuvine să omagiem personalitatea tovarășei academician dr. inginer Elena Ceaușescu, militant politic de frunte al partidului și să-i mulțumim pentru generozitatea și sprijinul prețios permanent, acordat activității cultural-educative, înfloririi vieții spirituale în patria noastră.

Tumultuoasa dezvoltare pe toate planurile a țării noastre și în cadrul acesteia a creației literar-artistice, în mod special a celei muzicale și artei interpretative, așezarea acesteia pe principiile materialismului dialectic și istoric, oglindind modul de a fi, a gîndi și munci al poporului nostru, constituie dovada convingătoare a spiritului înalt umanist al concepției secretarului general al partidului nostru comunist, tovarășul Nicolae Ceaușescu, despre rolul culturii și artei în opera de formare a personalității umane cu o conștiință patriotică, revoluționară, înaintată, capabilă să înfăptuiască la nivel calitativ superior idealurile socialismului și comunismului în vatra noastră străbună. Promotor al creativității ca vocație a întregului nostru popor, evul socialist a conferit muzicii dimensiunea unei permanențe, potențînd însușirea ei de mesageră a spiritualității românești, a aspirațiilor de libertate și independență națională, de progres și colaborare cu toate popoarele lumii.

Sub conducerea partidului, în special în cele două decenii care se împlinesc de la Congresul al IX-lea, s-au produs mutații fundamentale și în viața culturală din țara noastră, la înflorirea căreia o contribuție meritorie și-au adus toți aceia care au realizat creații muzicale de valoare care exprimă o epocă de intensă efervescență a gîndirii și sensibilității, s-au afirmat în arta interpretativă, au perfecționat învățămîntul muzical sau au participat activ la mișcarea artistică de masă.

Geniul creator al poporului român, făuritorul unei străvechi civilizații, ridicat pe cele mai înalte culmi ale sufletului revoluționar ce străbate România contemporană, cunoaște manifestări variate și complexe. Ctitorul României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Ro-

mân, inițiind Festivalul național „Cîntarea României", a făurit un cadru generos în care toate generațiile de muzicieni si interpreți, toate forțele creatoare din acest important domeniu al artei, au participat și participă plenar la îmbogățirea patrimoniului spiritual al națiunii aducînd o vibrantă cîntare cuceririlor poporului nostru din epoca pe care istoria o consacră cu litere de aur sub denumirea de „EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU".

Cultura muzicală în România socialistă înfăptuiește crezul patriotic și umanist al marilor precursori în frunte cu George Enescu. Prestigioase personalități ale școlii contemporane de compoziție, arta interpretativă, gîndirea teoretică și educația muzicală își fundamentează concepția pe principiile cultivării în rîndurile publicului larg a idealurilor patriotice și umanist socialiste.

Cultura muzicală este astăzi un bun al întregului popor, făurit prin idealuri și concepții comune muzicienilor profesioniști ca și maselor de oameni ai muncii, artiștilor amatori, în general iubitorilor artei sonore.

În spiritul Programului ideologic al partidului, Consiliul Culturii și Educației Socialiste se preocupă să asigure îndrumarea unitară a activității culturale, să îmbunătățească colaborarea cu uniunile de creatori, cu ceilalți factori, astfel încît cultura socialistă să-și sporească contribuția la înfăptuirea măreților obiective de dezvoltare a patriei.

Doresc să subliniez faptul că avînd în vedere marile exigențe — corespunzătoare transformărilor calitative ale vieții economico-sociale din România socialistă, cultura muzicală își află rațiunea de a fi în transpunerea în lucrări valoroase a eroismului de pe marile șantiere ale muncii și creației poporului, în transmiterea unui vibrant mesaj patriotic, revoluționar, de mobilizare activă a tuturor cetățenilor la înflorirea patriei, la sporirea valorilor ei materiale și spirituale.

Punînd în centrul preocupărilor sale omul, care, făurind o nouă societate, se edifică pe el însuși, cultura muzicală românească se afirmă ca o dimensiune fundamentală a profilului politic, patriotic, moral și estetic al oamenilor muncii, de unde, însemnătatea ei deosebită — ca factor dinamizator, ca expresie a transformărilor calitative pe care le înfăptuiește societatea socialistă românească. Angajarea profundă a muzicienilor, în marea operă de zidire a noii societăți este expresia deschiderii de orizonturi creatoare, a atașamentului deplin și activ al întregii noastre intelectualități la politica internă și externă a partidului și statului nostru.

Răspunzînd cu dăruire patriotică vibrantelor chemări și îndemnuri adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu oamenilor de cultură și artă, pe fundamentul exigențelor formulate în programul ideologic al partidului, apreciem că muzicienii noștri au aflat și află permanent inepuizabile surse de inspirație în realitățile clocotitoare ale vieții și muncii, pe șantierele industriale și în unități agricole, în cluburi muncitorești, în case de cultură, în activitatea de educație a tinerelor generații, în nobila luptă pentru pace, pentru eliberarea oamenilor de spectrul războiului, pentru prietenie și colaborare între toate popoarele lumii, în izvorul de apă limpede al măreței istorii naționale, care consfințește libertatea, independența și progresul poporului nostru, în milenarul tezaur folcloric național.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, toate instituțiile muzicale de spectacole și concerte din țara noastră și-au făcut un titlu de noblețe din dialogul cu artiștii amatori, cu oamenii muncii care edifică societatea socialistă multilateral dezvoltată în patria noastră. Dialogul muzicienilor cu masele de oameni ai muncii este azi o școală permanentă în care se învață frumosul pentru toți, un mijloc activ și eficace pentru îmbogățirea orizontului de cunoaștere, a experienței de viață și creație. Organizațiile de muzicieni profesioniști, instituțiile de concerte și spectacole conlucrează cu factorii vieții culturale de masă în vederea intensificării contactelor publicului cu valorile muzicii. Concertele-dezbatere organizate pe platformele industriale, în unitățile agricole, în școli, în cluburi muncitorești, emisiunile de radio și televiziune, discul și cartea muzicală, activitatea în casele de cultură, sînt tot atîtea mijloace vii și eficiente de conjugare a eforturilor într-o unică și înaltă finalitate.

Mai mult ca oricînd în trecut, compozitorul, muzicologul, interpretul, educatorul beneficiază în prezent de un statut care chezășuiește rolul activ al muzicii în înnobilarea personalității umane, în promovarea valorilor spirituale ale națiunii.

Cele două decenii de împliniri istorice ale națiunii noastre, pe toate planurile activității economico-sociale, consacră și in domeniul culturii muzicale realizări apreciate de publicul nostru care s-au impus și în viața artistică internațională, obținînd an de an aprecieri, premii internaționale de prestigiu, participînd activ la dezbaterea fenomenului artistic contemporan pe plan mondial. Valorile muzicii românești se relevă prin mesajul patriotic și umanist, înălțător, prin calda sensibilitate, prin profunzimea gîndirii și originalitatea expresiei. Privim cu legitimă mîndrie aceste cuceriri, care ne dau, totodată, măsura marilor noastre îndatoriri pe drumul unei arte care să redea patosul eroic și înfăptuirile grandioase, opti-

mismul și noblețea oamenilor acestui pămînt, care își făuresc o viață liberă, demnă și prosperă.

În uriașa desfășurare de energii creatoare, care transpun în realitate programul dezvoltării României în cincinalul 1986—1990 și în perspectivă pînă în anul 2000, elaborat de Congresul al XIII-lea al P.C.R., cultura noastră socialistă și în acest context și viața muzicală au nelimitate perspective de afirmare.

Pe temelia realizărilor meritorii obținute pînă în prezent, este o datorie de onoare să ne implicăm în continuare cu întreaga capacitate de muncă și creație, cu mintea și cu inima, în opera istorică de transpunere în viață a politicii partidului nostru, pentru creșterea în continuare a rolului militant al culturii muzicale în viața spirituală a României socialiste.

Cecilia STAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Vizita de informare și documentare organizată de Uniunea Compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București pe Valea Jiului

Sînt cunoscute și apreciate activitățile organizate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în direcția legăturii cu masele. În procesul muncii eroice, desfășurată pe șantierele patriei, muzicienii noștri au găsit întotdeauna importante surse de inspirație, realizînd opus-uri a căror valoare este sporită de forța realității vieții.

Am participat, în perioada 8—14 iunie 1985, la o deosebit de utilă vizită de documentare organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București pe Valea Jiului. Răspunzînd invitației Comitetului de partid al Municipiului Petroșani, un grup de compozitori, muzicologi și critici muzicali — în frunte cu prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, — Corul „Madrigal" dirijat de artistul emerit Marin Constantin, studenți și cadre didactice ale Conservatorului, au purtat un fertil dialog artistic cu oameni ai muncii care își desfășoară activitatea în puternicele centre miniere Petroșani, Lupeni, Uricani, Vulcan, Petrila. Vizita a fost organizată în cadrul „Lunii manifestărilor politico-ideologice, cultural-educative și sportive", desfășurată anual în bazinul carbonifer al Văii Jiului, sub genericul „Laudă omului muncii și creației sale". Din delegația muzicienilor participanți la această acțiune au făcut parte : Wilhelm Berger, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Pascal Bentoiu, Mircea Chiriac, Dumitru Capoianu, Temistocle Popa, Vasile Donose, Teodor Bratu, Constantin Arvinte, Smaranda Oțeanu, Ion Chioreanu. În mijlocul minierilor, reuniți în sălile de apel, sau cu ocazia concertelor ce au avut loc la Teatrul de Stat din Petroșani, Pa-

latul cultural din Lupeni, cluburile din Uricani, Vulcan, Petrila, — formația corală „Madrigal", dirijată de inegalabilul maestru al bagheței Marin Constantin, studenții Adrian Ispas — vioară (clasa prof. Modest Iftinchi), Dan Avramovici — clarinet (clasa prof. Ion Cudalbu), acompaniați la pian de asistent universitar Ovidiu Cucu, au realizat momente artistice de o puternică forță emoțională. Am ascultat lucrări din creația compozitorilor noștri — Ciprian Porumbescu, Vasile Jianu, I. D. Chirescu, A. Pașcanu, R. Paladi, M. Marbe, T. Bratu, V. Doncse, M. Moldovan, M. Constantin, T. Teodorescu, F. Hubic, — precum și pagini din muzica universală, madrigale renascentiste, lucrări de G. Ph. Telemann, P. Sarasate.

Cu mult interes au fost primite, de către muzicieni, amănuntele privind felul în care se desfășoară procesele de producție în întreprinderile miniere vizitate. Prezent la cele mai multe dintre întîlnirile muzicienilor cu oamenii muncii, tovarășul Viorel Faur, prim secretar al Comitetului municipal de partid Petroșani, a subliniat importanța ce trebuie acordată unor asemenea vizite. Reușita acestei acțiuni o datorăm, în bună măsură, sprijinului acordat de factorii de resort din cadrul Comitetului municipal de partid Petroșani, tovarășului Constantin Iovănescu — secretar cu probleme de propagandă și tovarășului Valeriu Coandrăș — responsabilul sectorului muncă politică de masă.

Cuvinte pline de căldură au fost adresate delegației muzicienilor de către tovarășa Cornelia Stănescu — președintele Comitetului municipal de cultură și educație socialistă Petroșani, cu ocazia concertului ce a avut loc în sala Teatrului de stat din Petroșani.

Cu bucurie și sinceră prețuire au fost primiți oaspeții bucureșteni la întîlnirile cu oameni ai muncii care activează în întreprinderile industriale de pe Valea Jiului. Conducerile întreprinderilor au făcut cunoscute condițiile noi, speciale în care se desfășoară munca harnicilor minieri din această puternică zonă industrială a țării. Se cuvine să numim cîteva din gazdele întîlnirilor la care au participat muzicienii bucureșteni : *Combinatul minier Valea Jiului :* — ing. Costescu Iulian, director general al Combinatului minier Valea Jiului ; ing. Abraham Otto, inginer șef al Combinatului minier Valea Jiului ; Bîrsan Iosif, contabil șef al Combinatului minier Valea Jiului. — *Întreprinderea minieră Uricani :* — Bololoi Corneliu, primarul orașului Uricani ; Făgaș Petru, secretar cu probleme de propagandă al Comitetului orășenesc de partid Uricani ; ing. Alexandru Blaj, directorul Întreprinderii miniere Uricani ; Hamz Traian, secretarul Comitetului de partid al Întreprinderii miniere Uricani ; Stoi Nicolae, președintele Comitetului sindicatului de la Întreprinderea minieră Uricani. — *Întreprinderea minieră Valea de Brazi:* — ing. Schreiter Carol, directorul Întreprinderii miniere Valea de Brazi ; ing. Bogdan Bujor, director tehnic al Întreprinderii miniere Valea de Brazi. — *Întreprinderea minieră Lupeni :* — Resiga Ioan, primarul orașului Lupeni ; Pădureanu Ioan, secretar cu probleme de propagandă al Comitetului orășenesc de partid Lupeni ; ing. Gheorghe Marchiș, directorul Întreprinderii miniere Lupeni ; Vlad Nicolae, secretarul Comitetului de partid al Întreprinderii miniere Lupeni ; Gomoi Nicolae, secretar adjunct cu probleme de propagandă și contabil șef al Întreprinderii miniere Lupeni ; Angheluș Aurel, președintele Comitetului sindicatului de la Întreprinderea minieră Lupeni ; Condoiu Maria, președinta Comitetului de femei de la Întreprinderea minieră Lupeni. — *Întreprinderea minieră Vulcani :* — ing. Bocan Iosif, directorul Întreprinderii miniere Vulcani ; Crișan Arpad, secretarul Comitetului de partid de la Întreprinderea minieră Vulcani ; Lăzărescu Gheorghe, secretar cu probleme de propagandă al Comitetului orășenesc de partid Vulcani ; Pupăzan Vasile, secretar cu probleme organizatorice la Comitetul orășenesc de partid Vulcani. — *Întreprinderea minieră Paroșeni :* — Constantin Matei, secretarul Comitetului de partid al Întreprinderii miniere Paroșeni. — *Întreprinderea minieră Petrila :* — David Gavrilă, primarul orașului Petrila ; ing. Marhon Aurel, directorul Întreprinderii miniere Petrila ; ing. Grăjdan Grigore, inginer șef al Întreprinderii miniere Petrila ; Șerban Gheorghe, președintele Comitetului sindicatului de la Întreprinderea minieră Petrila. La dezbaterile organizate la Petroșani, între muzicieni și oameni ai muncii, au mai participat tov. dr. ing. Bacu Anton, directorul Întreprinderii de piese de schimb și reparații utilaj exploatări miniere și tov. Celofan Constantin, directorul Direcției comerciale a municipiului Petroșani.

Prezentăm, în continuare, cîteva dintre opiniile muzicienilor care au făcut parte din delegația ce s-a deplasat la întîlnirea cu oamenii muncii de pe Valea Jiului.

Prof. univ. **Nicolae CĂLINOIU :**

„Acțiunile din cadrul «Lunii manifestărilor politico-ideologice, cultural-educative și sportive» din localitățile Văii Jiului, s-au desfășurat în climatul de puternică efervescență a vieții noastre politice și social-economice, a muncii însuflețite a întregului nostru popor, mobilizat plenar de istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al partidului, documente care prefigurează în mod strălucit, cu clarviziune științifică și cutezanță revoluționară, liniile principale și direcțiile de perspectivă ale dezvoltării României contemporane, pe drumul glorios al socialismului și comunismului.

Vizita de informare și documentare — organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul «Ciprian Porumbescu» din București — a constituit pentru noi slujitorii artei sunetelor un fericit prilej de a lua contact cu realitatea clocotitoare din Valea Jiului, de a cunoaște niște oameni minunați, de a ne întîlni cu harnicii mineri din acest bazin carbonifer, care asemenea întregii noastre națiuni sînt ferm angajați să întîmpine cu noi și mari succese în muncă împlinirea a două decenii de la cel de-al IX-lea Congres al partidului, piatră de hotar în amplul proces de înfăptuire a socialismului și comunismului în România socialistă, perioadă pe care, cu profundă mîndrie patriotică, poporul nostru o numește «Epoca Nicolae Ceaușescu».

În cadrul acestei deplasări noi ne-am propus trei obiective :

Mai întîi am dorit să realizăm o mai bună informare și documentare a noastră despre viața și activitatea oamenilor muncii din această parte a țării și să cunoaștem, mai îndeaproape, marile transformări socialiste din această zonă a puternicului și importantului bazin carbonifer al Văii Jiului ; în al doilea rînd, de a ne reîntîlni cu formațiile muzicale de amatori din localitățile municipiului, cu care, ca și în anul trecut, am realizat un valoros schimb de experiență — prezentă fiind și formația corală «Madrigal» a Conservatorului «Ciprian Porumbescu» — purtînd împreună o serie de discuții interesante pe probleme de repertoriu, interpretare, tehnică a cîntului și dirijatului ; cel de-al treilea obiectiv a fost acela de a prezenta o suită de concerte-dezbatere atît în sălile de apel cît și în cluburi muncitorești din Petroșani, Lupeni, Uricani, Vulcan și Petrila, concerte susținute de corul «Madrigal», cadre didactice și studenți ai Conservatorului «Ciprian Porumbescu» din București.

Concertele prezentate de corul «Madrigal», de cadrele didactice și studenții Conservatorului s-au bucurat de aprecieri deosebite și au fost amplu comentate în ziarul local «Steagul Roșu». Referitor la întîlnirea cu minerii din Uricani, în una din cronicile apărute în presa locală, se spune : «În sala de apel a I. M. Uricani cîntecul românesc a pătruns pe poarta larg deschisă a inimilor minerilor, într-o vibrantă «Cîntare a României» a tot ceea ce poate însemna tradiție, cultură, dragoste de viață — o viață demnă, pe care o trăim azi în România Socialistă».

Și dacă succesele corului «Madrigal» nu mai constituie o surpriză, fiind apreciat, atît în țară cît și peste hotare, ca una dintre cele mai bune formații muzicale de acest gen, m-am bucurat în mod deosebit pentru succesul obținut de studenții Conservatorului, tinere speranțe ale artei interpretative muzicale românești, a căror apariție în concertele prezentate în localitățile din Valea Jiului, ca și cu alte prilejuri, constituie, pe de o parte, o contribuție a acestora la nobila operă de educare a maselor, iar pe de altă parte o întregire a însuși programului lor de pregătire ca viitori artiști-cetățeni ai României Socialiste.

Acțiunea efectuată în Valea Jiului, organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor, împreună cu Conservatorul «Ciprian Porumbescu», se înscrie în suita contactelor permanente pe care noi muzicienii le avem cu oamenii muncii din diferite sectoare ale vieții economico-sociale pentru mai buna noastră informare și documentare, în vederea realizării unor lucrări valoroase, inspirate din realitățile socialiste ale patriei, lucrări care să exprime, în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii din țara noastră, elanul lor constructiv, sensibilitatea aleasă și optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului.

Este de altfel, o datorie patriotică și cetățenească pentru noi toți muzicienii de a reda în lucrările pe care le creăm și le interpretăm, realitățile care ne înconjoară, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei făurit sub conducerea înțeleaptă a partidului, în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Și tocmai de aceea considerăm ca foarte necesară și binevenită vizita de informare și documentare pe care am efectuat-o în Valea Jiului și atît Uniunea compozitorilor și muzicologilor cît și Conservatorul «Ciprian Porumbescu» din București vor continua și în viitor să organizeze astfel de acțiuni, care trebuie să devină, într-o și mai mare măsură, o permanență în activitatea noastră.

La unison cu întregul nostru popor și noi muzicienii, ca slujitori ai artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreți, ca dascăli de frumos — ca oameni ai acestei țări și ai acestui timp, sîntem ferm hotăriți să ne îndeplinim, la nivelul exigențelor actuale, sarcinile ce ne revin din mărețul program adoptat de cel de-al XIII-lea Congres al partidului, privind edificarea noii societăți și a omului nou, pe măsura cerințelor spirituale și morale ale societății noastre socialiste.

Conștiința timpului prezent, hotărîrea de a păși înaintea acestui timp, transformarea sentimentului istoriei în program de luptă și acțiune pentru întreaga noastră națiune, își află exemplara întruchipare în viața și activitatea

tovarășului Nicolae Ceaușescu, eminent conducător de partid și de stat, militant neobosit pentru înflorirea continuă a României Socialiste, personalitate strălucită a lumii contemporane, luptător consecvent pentru cauza socialismului, păcii și colaborării internaționale, bărbatul ce deschide drumul marilor împliniri spre care a năzuit dintotdeauna poporul român."

Wilhem BERGER :

„În decursul întîlnirilor cu oamenii muncii de pe Valea Jiului, la Petroșani, Lupeni, Uricani, Vulcani, Petrila am admirat sensibilitatea și receptivitatea pentru frumos, căldura auditoriului care a urmărit cu însuflețire și vie participare, mesajul muzicii, fie în sălile de apel ale minelor, fie în cluburile muncitorești ale acestora. În acest cadru festiv și totodată climat de muncă, am aflat despre realizările harnicilor mineri din această minunată parte a țării, le-am cunoscut aspirațiile în materie de artă, am aflat despre activitatea formațiilor artistice de amatori, corale și de fanfară, unele fiind conduse de tineri absolvenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Consider că este o inițiativă bună a Uniunii compozitorilor și muzicologilor de a participa la îndrumarea formațiilor artistice de amatori, de a crea noi cîntece pentru astfel de formații, de a întreține un dialog fertil cu acești iubitori ai muzicii care — trebuie spus — au propriile lor tradiții în acest sens. Sînt convins că acțiunile de felul acesta vor fi continuate rodnic și în viitor".

Pascal BENTOIU :

„În prea scurta vizită întreprinsă în frumoasele orașe ale bazinului carbonifer Valea Jiului m-au impresionat, în mod deosebit, două rînduri de fenomene : primul este cel referitor la uriașul volum al investițiilor, cel de al doilea — drag inimii mele — cuprinde entuziasmantul răspuns pe care publicul succesivelor manifestări ale corului «Madrigal» l-a dat acestei atît de subtile muzici. Fără îndoială că inițiativa unei asemenea vizite de cunoaștere reciprocă este extrem de pozitivă"

Mircea CHIRIAC :

„Timp de cinci zile am avut prilejul să vizităm cea mai importantă regiune minieră a țării, locuri legate de tradițiile de muncă și de luptă ale clasei noastre muncitoare : Petroșani, Uricani, Lupeni, Vulcani, Petrila. Echipa noastră formată din cîțiva membri de frunte ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. a însoțit pe președintele nostru, prof. univ. Nicolae Călinoiu, rectorul Conservatorului din București și deasemeni minunatul cor *«Madrigal»* al Conservatorului din București, condus de artistul emerit Marin Constantin, profesor universitar, care a realizat minunate programe muzicale în fața unei asistențe care umplea, pînă la refuz, sălile de concert. Admirabilele concerte au reprezentat întîlniri de neuitat între oamenii muncii și grupul oamenilor de artă. Pe linia unei tradiții pe care Uniunea compozitorilor și Conservatorul din București o întreține cu dragoste și pasiune, acest cald schimb de mesaje de prietenie și solidaritate tovărășească ne-a oferit fiecăruia dintre noi un luminos exemplu de devotament pentru țelurile înalte ale socialismului, pentru rolul educativ al artei, în această acțiune".

Vasile DONOSE :

„Pentru mine acest turneu înseamnă o experiență umană, ale cărei învățăminte vor avea implicații multiple și complexe în tot ce urmează să întreprind ca om, în general, ca om de cultură și ca activist pe tărîmul artei, în special. Am prețuit și cu acest prilej minunatul exemplu de eroism în muncă, de autodepășire pînă la sublim, specific minerilor și am înțeles, poate mai profund ca oricînd, că dragostea este posibilă și necesară și că muzica este una dintre cele mai generoase căi de acces în lumea dragostei, a iubirii de oameni. Plec cu impresia că frumusețile țării noastre, așa cum ne sînt ele înfățișate încă de la intrarea în defileul Văii Jiului, sînt inegalabile și că oamenii acestor locuri, băștinași sau veniți aici la chemarea aurului negru, au împrumutat ceva din tăria de granit a Parîngului și masivului Retezat. Există o căldură umană impresionantă la toți cei pe care i-am întîlnit și cunoscut, o căldură care transcende accidentalul spre a defini vocația intrinsecă a construcției și setei de frumos".

Dumitru CAPOIANU :

„Nu sînt prima dată în Valea Jiului. În urmă cu mulți ani am scris muzica pentru o piesă de teatru la vechiul Teatru al Petroșaniului. Dar cîtă diferență între urbea de atunci și modernul oraș care este și continuă în fiecare clipă să devină Petroșaniul de astăzi ! O constantă, totuși, pentru mine : oamenii. La fel de calzi, de primitori, de interesați pentru artă și atunci ca și acum, la fel de dornici să afle, la fel de avizi de muncă. Și totuși, și în aceste constante există nuanțe : oamenii de astăzi mi s-au părut mai interesați de noutate decît cei de ieri. Mă refer, mă gîndesc la liniștea ce se stabilea în auditoriu de fiecare dată cînd muzica ce îi era oferită trecea granița — ce-i drept greu de stabilit — muzicii academice, obișnuite pentru ei, trecînd la expresia mult mai abruptă, mai virulentă, și, poate tocmai din pricina aceea, a producțiilor contemporane".

Teodor BRATU :

„Mă aflu pentru a treia oară în Valea Jiului : prima vizită am făcut-o, tot într-un cadru organizat, în anul 1964, iar pe cea de a doua în anul trecut. De fiecare dată, însă, am simțit aceeași emoție puternică, aceste locuri, acest veritabil sanctuar muncitoresc-revoluționar, fiindu-mi aproape inimii mele chiar mai înainte de a-l fi văzut cu proprii ochi (una din primele mele lucrări, lucrarea de diplomă a Conservatorului, s-a intitulat *Minierii Jiului*, o suită vocal-simfonică în patru părți, pentru soliști, cor mixt, cor bărbătesc și orchestră simfonică). Imaginea de azi a Văii Jiului nu se mai poate compara, nici pe departe, cu cea de acum 20 de ani, în afară doar de oameni, de minieri, pe care după cum i-am văzut și în aceste zile, au rămas la fel de dîrzi, de hotărîți în lupta pe care o duc ceas cu ceas pentru a scoate la lumină, din adîncurile pămîntului, cît mai mult cărbune. Impresiile culese acum în Valea Jiului nu se pot evalua imediat, decît superficial și sumar. Ele se depun în inimile noastre, ale artiștilor și se sedimentează, precum straturile de cărbune, iar forța lor germinatoare crește și se înnobilează în timp ceva mai îndelungat. Aceasta nu înseamnă că în unele genuri muzicale mai simple, cum este cîntecul de masă, ele nu se vor transfigura curînd în imagini muzicale. Iată, de exemplu, după vizita de anul trecut, cîțiva compozitori, printre care și eu, am realizat, imediat, un număr de cîntece care vorbesc tocmai de actuala față a acestei istorice Văi a Jiului, azi o zonă de rară frumusețe și dominată de un avînt edilitar impetuos. Și de această dată plec de aici cu sufletul mai bogat în trăiri, hotărît să mă preocup și mai mult decît pînă acum, în activitatea mea de creație, de temele sugerate de ceea ce am văzut și am simțit pe parcursul acestor zile. Doresc din toată inima Văii Jiului o înflorire și o strălucire tot mai mari, ducînd mai departe, spre viitorul comunist al patriei noastre, tradițiile revoluționare, cu care, prin vremuri, s-au acoperit de glorie aceste locuri și acești „oameni între oameni", care sînt minierii Jiului".

Nu vom încheia reportajul nostru fără a sublinia, încă o dată, pasiunea, sinceritatea comunicării artistice, entuziasmul cu care admirabilul cor „Madrigal", înfruntînd oboseala deplasărilor zilnice, a dăruit publicului momente de o neasemuită forță emoțională.

Reportaj realizat de **Rodica SAVA**

CREAȚII

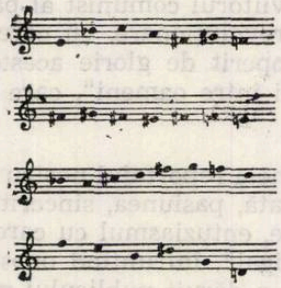
Simfonia I de Vasile Herman

Realizarea unei simfonii a însemnat, pentru compozitorul Vasile Herman (n. 1929), explicitarea prealabilă a ceea ce poate fi o concretizare contemporană a genului. Scrisă după o îndelungată perioadă de gestație — de zece ani, după cum ne-a mărturisit autorul — *Simfonia* (1976) s-a întrupat în urma altor lucrări orchestrale. *4 Ritornele* (1964), *Cantilații* (1967), *Polifonie* pentru șapte grupuri instrumentale (1968), *Episoade* (1968), *Syntagma I* pentru 14 instrumente de coarde și pian (1971), *Postludiu în memoria lui Avram Iancu* (1971) reprezintă — alături de valoarea lor în sine — etape ale devenirii unei individualități creatoare, stadii convergente spre a da o expresie proprie genului consacrat al simfoniei. Considerăm că trăsătura stilistică definitorie a compozitorului este dată prin acțiunea specifică a raportului inovație-tradiție, concretizată la nivelul limbajului în construcții modale (îndeosebi modal-seriale și modal-cromatice) ; la nivelul formelor — prin valorificarea elementelor și tiparelor antice și medievale. În urma acestor acumulări, compozitorul ajuns în deplină maturitate creatoare și-a putut asuma scrierea unei simfonii fără a se expune riscurilor de a fi epigon ori exclusiv novator. Determinarea „întîi" pentru această *Simfonie* ar fi însemnat un angajament pe care autorul nu știa atunci dacă va reuși să-l împlinească în timp. Acum, genul mai este reprezentat în creația sa de *Simfonia a II-a „Memorandum"* (1980) și *Simfonia a III-a* (1982) care, ca și *Concertul pentru coarde* (1980), aduc, fiecare, opțiuni estetice diferite.

Văzînd o concepție componistică solid fundamentată, *Simfonia I* își declară — peste ani — viabilitatea. Ea propune valorificarea sensului originar al termenilor grecești *syn* + *phonein* (același cu latinescul *consonare*). *Simfonia* se constituie — așa cum arată subtitlul — din „șapte ipostaze fonice alcătuind un «Nomos»", anume : *Paraphonia, Melos-Ethos, Antiphonia, Prosódion, Diaphonia, Heterophonia, Synthesis*, reprezentînd deci modalități specifice de „a suna împreună", consacrate în dezvoltarea istorică a artei muzicale. *Nomos*-ul (l. gr. = lege, normă,

regulă) nu are aici accepțiunea de gen al antichității grecești [1] — de la care păstrează doar alcătuirea heptapartită —, ci exprimă un raport legic între părți prin unitatea și devenirea intonațională.

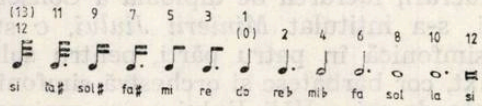
Dacă aceste elemente aparțin planului teoretic-estetic, în schimb originea folclorică a materialului muzical și unele modalități de elaborare a sa (la nivel celular) reprezintă tradiția autohtonă — implicată în însăși practica creatoare. Tehnica de compoziție a lucrării include valorificarea originală a unor procedee recente : la baza întregii desfășurări se află patru serii modale obținute prin mijloace personale ale autorului, de esențializare a intonațiilor din muzica populară vocală :



Conceperea *Simfoniei* cuprinde organizări complexe ale discursului, pe care am încercat să le refacem — parcurgînd inclusiv schițele ei. Deși nu putem detalia, să subliniem că unul dintre aspectele cele mai captivante ale muncii de cercetare a fost tocmai confruntarea dintre aceste schițe și imaginea finală a partiturii — cu diferențierile inerente pe care le presupune procesul de creație între fazele sale extreme. Vor fi incluse aici doar organizările prealabile regăsite în analiza opusului simfonic închegat.

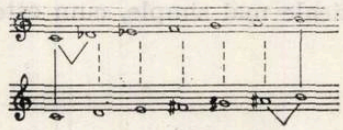
Cele patru serii modale sînt prezente în cîte patru ipostaze : directă, recurentă (r), inversată (i), recurentă a inversării (ri). Gradul de determinare a evoluției melodice este încă amplificat prin cîte șase stări transpozitorii ale celor 16 șiruri, produse după reguli prestabilite. Șirurile *a* și *c* sînt transpuse pe sunetele traiectului lor melodic (de exemplu, stările lui *a* pornesc : *a 1* de la *mi*, *a 2* de la *si bemol*, *a 3* de la *do* etc.). Transpunerile lui *b* și *d* parcurg o scară cromatică ascendentă, respectiv descendentă, de cîte șase trepte — începînd cu primul sunet al șirului inițial. Ipostazele recurente, inversate și recurente ale inversării nu se deduc, pentru cele șase stări, din expresia lor în starea 1, ci se raportează la transpoziția corespunzătoare a seriei originare.

Sunetele celor 64 de șiruri intonaționale sînt corelate — în unele secțiuni ale discursului — cu valorile unui șir ritmic, astfel [2] :



Zona sa centrală cuprinde durate exact perceptibile, pe cînd extremele sînt incerte în receptare — ca fiind comprimări, respectiv dilatări ale mișcării medii, eficiente în momentele de stratificare a ritmurilor pe voci sau planuri, cu efecte de asimilare globală, analog texturilor.

După cum se observă, ordinii ritmice îi corespunde dispunerea alternată a treptelor scării cromatice, începînd cu nota centrală *do*. Parcurgerea celor două două sensuri — pornind de la același *do* — conduce la obținerea a două moduri cvasi-complementare (sunetele lor formează totalul cromatic [3]) și simetrice (structura S-T-T-T-T-T față de T-T-T-T-T-S) :



(Această organizare poate fi o replică de creație la *studiul modurilor* — *preocupare muzicologică statornică* a compozitorului. [4])

Mijloacele de expresie timbrală valorifică resursele aparatului orchestral format din : 3 flaute (+1 flaut piccolo), 3 clarinete (în *si bemol*), 2 trompete (în *si bemol*), 2 corni (în *fa*), harpă, percuție, coarde. Distribuția instrumentelor de percuție în trei grupe atestă preocuparea pentru nuanțare coloristică : I. 3 timpani, tamburino, maracas, sonaglio ; II. celesta, 3 bongos, 3 campane da gregge, 3 legni, triangolo ; III. campanelli, hi-hat, tam-tam, 3 tom-tom, 3 piati sospesi. Ele sînt utilizate nu atît pentru pregnanța contururilor ritmice, cît prin topirea sonorității în efectul de ansamblu (excepție face „Prosódion"). Tratarea frecventă a instrumentelor cu arcuș în multiple *divisi* dovedește aceeași tendință înspre evanescență — îndeosebi a părților 1., 2., 5., 6.

Compozitorul consideră cele șapte părți ale *Simfoniei* ca similare unor genuri ale tradiției europene :

1. **Paraphonia** ⟶ *preludiu*
2. **Melos-Ethos** ⟶ *arie*
3. **Antiphonia** ⟶ *concerto*
4. **Prosodion** ⟶ *rondo*

---

[1] V. *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Tome III, 1961, p. 297 și *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, sous la direction de Marc Honegger, vol. *Formes, Techniques, Instruments*, L—Z, (Ed.) Bordas, 1977, p. 663.

[2] Dat fiind gradul său strict de determinare, am căutat să-l exprimăm matematic, considerînd pătrimea ca egală cu x. Pentru a da formula de recurență de generare a șirului ritmic (noțiunea de „recurență" indică aici faptul că fiecare termen se exprimă cu ajutorul precedentului), considerăm funcția „parte întreagă", definită prin $[x] = n$, unde $n \in Z$ și $n \leqslant x < n + 1$. Cu această notație, șirul este definit de formulele :

$$a_0 = a_1 = x$$

$$a_{n+2} = a_n + \left\{ \left[(-1)^n + 1 \right] 2^{\left[\frac{n}{4}\right]-2} + \left[(-1)^n - 1 \right] 2^{-\left[\frac{n}{4}\right]-3} \right\} x,$$

pentru $n \geqslant 2$, $n \in N$. Dacă $n = 0, 1, 2, \ldots 13$ se regăsesc toate valorile ritmice ale șirului.

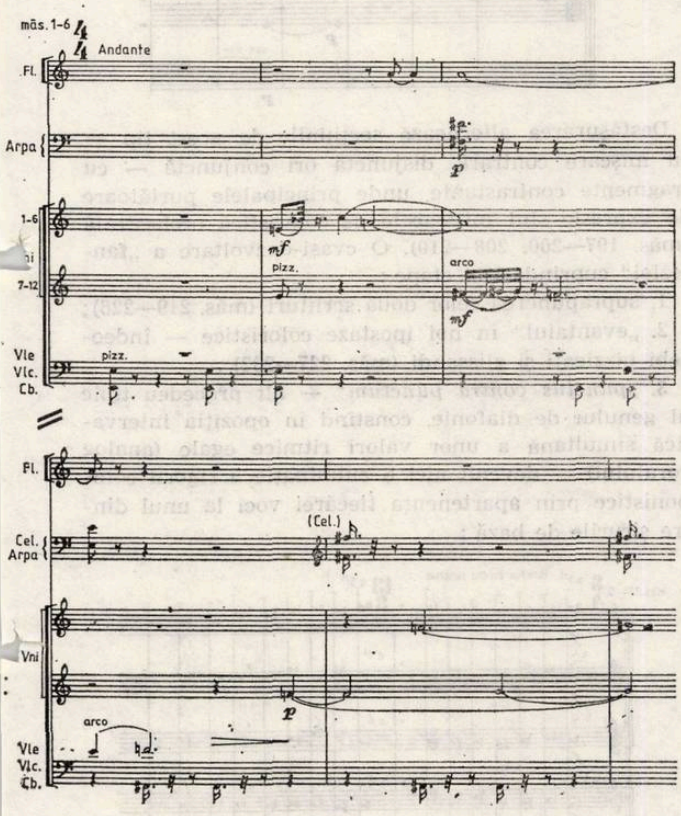
[3] Accepțiunea diferă față de cea dată de Anatol Vieru în *Cartea modurilor, I*, Ed. muzicală, București, 1980, p. 44—46, prin faptul că intersecția lor nu este vidă, ci are ca rezultat elementele *do* și *si*.

[4] V. Herman : *Aspecte modale în creația românească contemporană*, în : *Studii de muzicologie*, vol. III, Ed. muzicală, București, 1967, p. 25—48 ; *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed. muzicală, București, 1977, p. 83—136.

5. **Diaphonia** → *fantezie*
6. **Heterophonia** → *ricercar*
7. **Synthesis** → *sonată.*

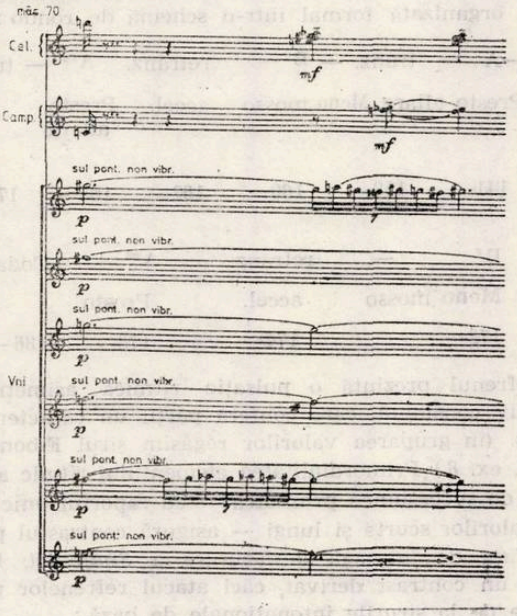
Se regăsesc aşadar elemente de suită (1., 2., 5.), de ciclu sonato-concertant (3., 7.) şi de fugă (6.). Ele sînt legate nu doar prin indicaţia de interpretare *attacca,* ci şi prin întrepătrunderea, în cadrul fiecărei părţi, a secţiunilor strict ori parţial determinate şi chiar improvizatorice — după cum se va releva în continuare.

1. **Paraphonia** (*Andante,* măs. 1—50) prezintă un caracter de preludiu în sensul etimologic al termenului — este o expunere a materialului muzical aflat la baza lucrării într-o concretizare prealabilă dezbaterilor din tipurile fonice care vor urma. Predomină elementele melodico-ritmice în stadiu deplin „cristalizat", combinate după strategii impuse. Ele sînt redate prin dispersare celulară în irizările instrumentaţiei :



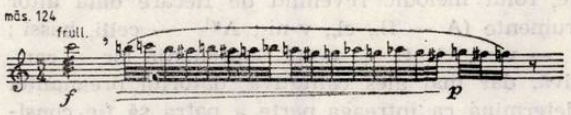
Preocuparea compozitorului pentru gradaţie se manifestă deja în această primă parte, care creşte înspre final prin amplificarea orchestraţiei şi lărgirea registrelor. Culminaţia aduce totalul cromatic, prin care şirurile îşi neutralizează identitatea.

2. **Melos-Ethos** (*Adagio,* măs. 51—95) exploatează resursele cantabile ale seriilor intonaţionale ale căror contururi melodice primesc unduiri ritmice diversificate. Ele îşi dobîndesc pregnanţa prin dublări de orchestraţie şi datorită unei densităţi mici a vocilor secundare. Fluxul cvasi-improvizatoric creează sonorităţi doinite — şi să subliniem aici că „doina" exprimă cel mai elocvent ethosul întregii lucrări. Corespondentul „arie" trimite astfel nu înspre structuri formale specifice, ci sugerează cantabilitatea. Unul dintre procedeele armonice provenite din tradiţia populară — isonul — este valorificat ca proiecţie verticală (în simultaneitate) a elementului melodic *b 1 :*



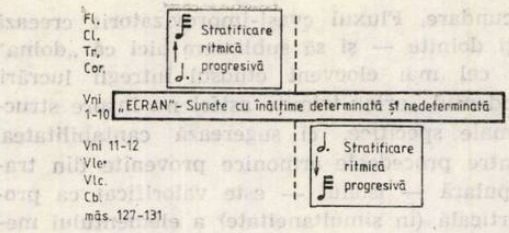
Se poate, totuşi, semnala articularea unei reprize (din măs. 81) — mult variată, care aduce şi un alt aspect de cluster al isonului (măs. 87—90), de mare rafinament prin polidivizările instrumentelor de coarde.

3. **Antiphonia** (*Moderatamente,* măs. 96—140) este construită prin opunerea grupelor instrumentale de suflători, coarde şi percuţie. Aderenţa la concerto provine din accepţiunea barocă a genului, rolul concertant revenind — din această perspectivă — suflătorilor de lemn. Elaborarea materialului intonaţional este gradată prin diversificare ritmică. Ultima fază de concentrare a ritmului este formula cvasi-cadenţială proprie flautului ; aceasta îşi regăseşte originea în limbajul folcloric :



(Alte variante ale sale au fost prezente, învăluite, în partea anterioară.)

Secţiunile melodice au ca fundal planuri sonore secundare, texturate, realizate prin repetări *ad libitum* ale unor celule care coagulează intervalica lui *b.* Şi *Antiphonia* are o repriză disimulată (de la măs. 126), care dinamizează planurile sonore într-o polifonie de grupuri instrumentale. Configuraţia ei prezintă un strat median care acţionează analog cu un ecran de refracţie :

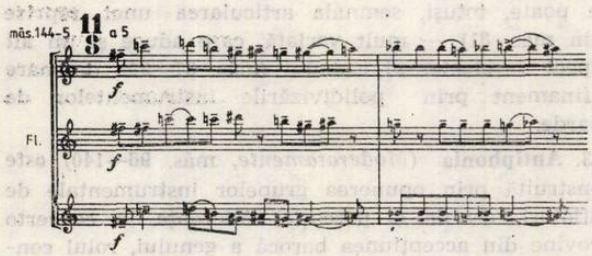


4. Unica parte contrastantă a ciclului — prin mișcare și caracter — este **Prosódion** (Presto, mâs. 141—189), organizată formal într-o schemă de rondo :

—A —	tranz. —	B —	retranz.	A^{v1} —	tranz. —
Presto allarg.		Meno mosso	accel.	Presto allarg.	
mâs. 141—	158—	160—	162—	164—	170—

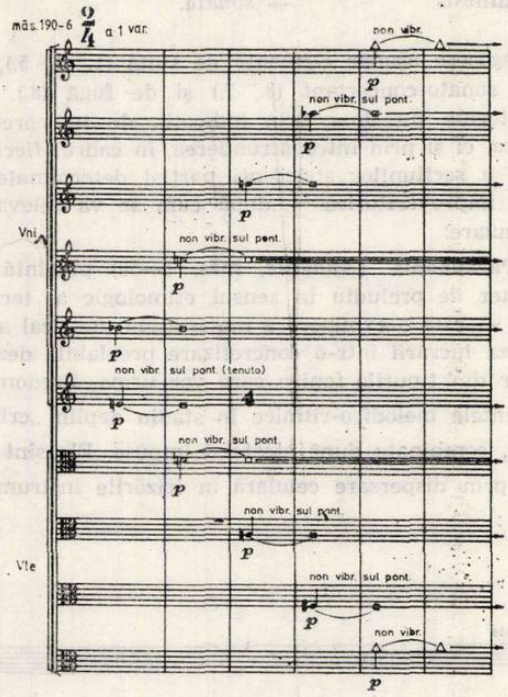
B^{v} —	retranz. —	A^{v2} —	Coda
Meno mosso	accel.	Presto	
172—	174—	176—	186—189

Refrenul prezintă o pulsație ritmică asimetrică, relativ constantă, care conferă părții un caracter de dans. (în gruparea valorilor regăsim șirul Fibonacci — v. ex. 8.) Primordialitatea elementului ritmic afirmat de succesiunea prozodică — cu raportul unic 1:2 al valorilor scurte și lungi — asigură contrastul părții față de întreaga desfășurare a *Simfoniei*. Este însă un contrast derivat, căci atacul refrenelor pornește de la șirurile intonaționale de bază :



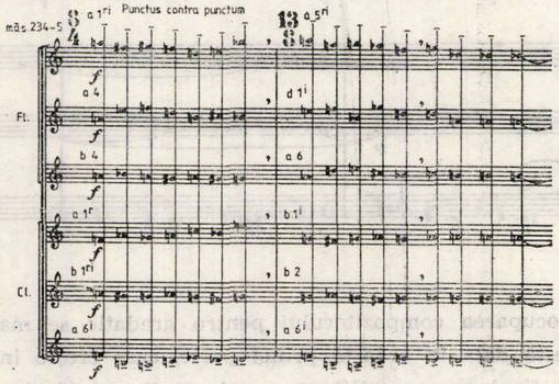
Deși cu proporții reduse, episoadele sînt considerate ca atare prin tempoul diferit, scriitură — orizontal : repetitivă a unor elemente celulare, vertical : de stratificare ritmică — și prin modalitatea de percepție, care este globală, specifică texturii heterofonice. Refrenele sînt variate structural și prin orchestrație, rolul melodic revenind de fiecare dată altor instrumente (A — fl., cl., v-ni ; A^{v1} — celli, bassi ; A^{v2} — v-ni, cl., fl. + v-ni). Supremația lor — cantitativă, dar mai ales calitativă, datorită pregnanței — determină ca întreaga parte a patra să fie considerată un dans, a cărui pulsație ritmică ostinată culminează în izoritmia codei. Estetic, *Prosódion* se situează în zona ironicului — și să mai remarcăm aici semnificația aparte pe care compozitorul o acordă părții dansante nu numai în această lucrare. Rolul ei dinamic se afirmă analog prin finalul „Satyricon" din *Sonata de cameră* (1981) ori „Dansul cavalerului trac" din cantata *Muzică antică* (1983).

5. **Diaphonia** (*Andante*, mâs. 190—244) face o trimitere la genul medieval *discantus*. Mișcarea oblică specifică acestei polifonii incipiente își păstrează aici doar aspectul grafic (de „evantai"), devenind o polifonie de atacuri ale sunetelor din șirul :



Desfășurarea alternează secțiunile de acest tip — cu mișcare contrară, disjunctă ori conjunctă — cu fragmente contrastante, unde principalele purtătoare de expresie sînt mijloacele de coloristică orchestrală (mâs. 197—200, 208—210). O cvasi-dezvoltare a „fanteziei" cuprinde trei etape :

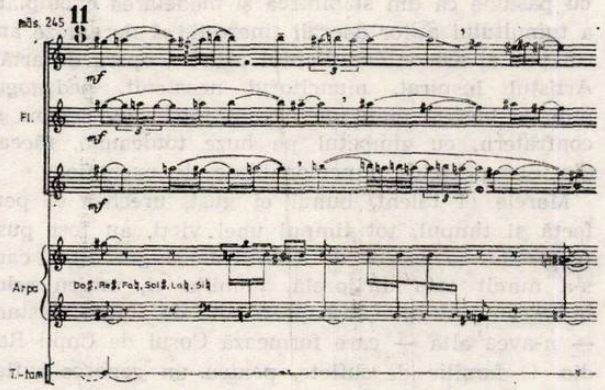
1. suprapunerea celor două scriituri (mâs. 219—226);
2. „evantaiul" în noi ipostaze coloristice — îndeosebi pizzicati și glissandi (mâs. 227—232) ;
3. *„punctus contra punctum"* — alt procedeu tipic al genului de diafonie, constînd în opoziția intervalică simultană a unor valori ritmice egale (analog coralului) — devenit aici o culminație a rigorii componistice prin apartenența fiecărei voci la unul dintre șirurile de bază :



Secțiunea finală a părții a cincea reafirmă, variat, procedeul scriiturii contrare a *discantus*-ului.

6. Continuitatea dintre părțile *Simfoniei* este evidentă, dar ea se manifestă organic între secțiunile a cincea și a șasea. Considerînd *Diaphonia* drept fantezie, **Heterophonia** (mâs. 245—259) își justifică alcătuirea de ricercar prin configurarea unui diptic interior. Alăturarea, de către compozitor, a celor doi termeni — „heterofonie" și „ricercar" — în desem-

narea aceleiași secțiuni pare a se desluși mai dificil ; conceptele converg însă în această realizare. Alcătuirea genului de ricercar din „valuri" de fugato cu diverse teme devine în scriitura heterofonică o înlănțuire de texturi ale unor linii melodice diferite. Expresivitatea lirică *(Molto moderato e cantabile)* aduce un corespondent al părții secunde, „Melos-Ethos" — dar cu mijloacele mai nuanțate posibile prin scriitura heterofonică :



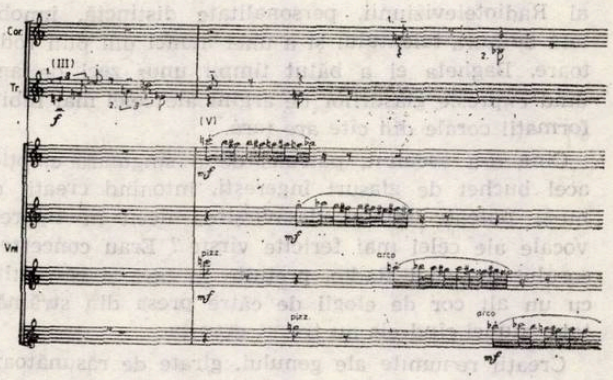
Fluctuațiile de densitate orchestrală reflectă „valurile" heterofonice, dar planurile timbrale nu se detașează tranșant (ca în *Antiphonia*), ci se întrepătrund. O secțiune centrală reafirmă rolul expresiv al flautului — a cărui melopee concentrează ethosul de doină —, după care îi opune cuprinderea heterofonică a întregii orchestre (cu excepția percuției). Creșterea anterioară pregătește, iar „stingerea" finală rezolvă acest moment de mare intensitate emoțională — unde cele două modalități fonice contrastante : monodia și *tutti*-ul heterofonic sînt expresiile aceleiași esențe dramatice — cu desăvîrșită putere de convingere.

7. **Synthesis** *(Animato, un poco maestoso,* măs. 260—332) conține elemente caracteristice ale părților anterioare — mai puțin din *Prosódion* — într-o formă superioară de organizare : sonata, fiind culminația *Simfoniei.* Sinteza implică metamorfoza și reelaborarea elementelor definitorii, crearea de noi relații între ele. Schițăm care sînt aceste elemente, cu proveniența lor (notarea între paranteze sugerează variabilitatea configurației) :

— din 1. : *a* (v. ex. 4) → (I) ;
— din 2. și 3. : motivul melismatic (v. ex. 5 și 6) → (II) ;
— din 3. : ritmica motivului din măs. 118 → (III) — v. ex. 12 ;
— din 5. : scriitura „evantai" combinată cu motivul melismatic din 2. → (V) — v. ex. 12.

Încadrarea lor în forma de sonată se redă în schema :

Forma de sonată	Elemente motivice			
Expoziție	(I)	(II)	(III)	(V)
măs. 260—285	260—1	269	272—3	273—5
Dezvoltare	(III)			
măs. 286—298	286			
Repriză falsă	(I)	(II)		
măs. 299—306	299	300—1		
Repriză	(I)	(V)	(III)	(III) (V)
măs. 307—325	307—8	309—10	311—4	315—21 322—5
Coda	(I)			
măs. 326—7	326—7			



Se observă că noțiunea de „sonată" este aici relativă, căci elaborarea domină întregul *Synthesis* — secțiunea de „dezvoltare" a formei fiind tocmai cea mai liberă din punctul de vedere al prezenței elementelor motivice stabilite. Procedeul readucerii în transpoziție a motivelor inițiale este analog unei reprize false. În repriza propriu-zisă se produc, în raport cu expoziția, dinamizări structurale și orchestrale.

Concluziile care se desprind din aceste considerații analitice evidențiază corespondențe în macrostructura *Simfoniei.* Secțiunile ei relaționează — prin funcția în cadrul ansamblului — o formă de pod :

1. *Paraphonia* — expoziție
2. *Melos-Ethos* — dezvoltare (caracter liric)
3. *Antiphonia* — dezvoltare
4. *Prosódion* — intermediu de contrast derivat
5. *Diaphonia* — dezvoltare
6. *Heterophonia* — dezvoltare (caracter liric)
7. *Synthesis* — dezvoltare concluzivă sau repriză dinamică.

Desigur că, dincolo de aceste repere pe care am încercat să le stabilim, trăirea estetică generată de audiție va fi hotărîtoare pentru pătrunderea *Simfoniei I* de Vasile Herman — opus care, prin premisele teoretice, prin sinteza arhaic-modern realizată în conținut și formă, prin complexitatea scriiturii componistice atestă originalitatea gîndirii creatoare a autorului.

Elena-Maria ȘORBAN

IN MEMORIAM

ELENA VICICA

Luntrea lui Charon apare intempestiv, își face alegerea și dispare la orizont pe apa curgătoare a timpului, lăsîndu-ne mereu păgubiți de oamenii pe care i-am prețuit și iubit. Una din cele mai apropiate plecări a fost a Elenei Vicica, dirijor al corului de copii al Radioteleviziunii, personalitate distinctă, înnobilată de aura talentului și a unei munci din plin roditoare. Bagheta ei a bătut timpii unor zeci de ani, dînd expresie glasurilor de argint ale celei mai iubite formații corale din cîte are țara.

Cine n-a ascultat, pătruns de o singulară emoție, acel buchet de glasuri îngerești, intonînd creații ce nu-și puteau împlini desăvîrșirea decît în tiparele vocale ale celei mai fericite vîrste ? Erau concertele corului de copii Radio, prețuite în țară și răsplătite cu un alt cor de elogii de către presa din străinătate, atunci cînd ele au trecut granița.

Creații renumite ale genului, girate de răsunătoare nume ale compozitorilor clasici și contemporani, la care se adăugau selecții din folclorul românesc și din cel universal, — programele dirijate de Elena Vicica străluceau prin perfecta și înaripata lor execuție. Varietate tematică și de registru, dînd un relief specific și nuanțe proprii fiecărei piese, punîndu-i în lumină conținutul de frumusețe și de adevăr, care este tot un echivalent al frumuseții.

Sub bagheta lui Ion Vanica și a Elenei Vicica, un șir de generații au crescut, și la figurat și la propriu, primind un salvconduct pentru teritoriul celei mai sublime dintre arte și devenind mesagerii ei.

Am cunoscut-o pe Elena Vicica și am colaborat cu ea atunci cînd muzicile de sub bagheta ei aveau nevoie de cuvinte. Am văzut-o muncind, străduindu-se cu pasiune ca din stăpînirea și modelarea exemplară a tumultului atîtor energii tinerești, să decanteze aurul pur al armoniilor. Faptul artistic, opera de artă ! Artistul inspirat, muncitorul neostenit, pedagogul plin de tact și omul de o rară modestie, destins și confratern, cu zîmbetul pe buze totdeauna, făceau din Elena Vicica o personalitate de excepție.

Marele ei talent, bunul ei gust, urechea ei perfectă și timpul, tot timpul unei vieți, au fost puse în străduința acerbă de a sluji un singur altar, care s-a numit arta dirijorală. Familia ei, mereu reînnoită, au fost cele aproape o sută de tinere vlăstare — n-avea alta — care formează Corul de Copii Radio. O familie de suflete, pentru un generos suflet de om !

Vlaicu BÂRNA

VIAȚA MUZICALĂ

OPERA ROMÂNĂ

Debuturi, oaspeți din țară și de peste hotare

După o iarnă riguroasă, ale cărei efecte s-au răsfrînt și asupra activității primei noastre scene lirice, în pofida strădaniilor meritorii depuse de către întregul colectiv pentru a se menține la cotele unui autentic profesionalism, am fost — în perioada 30 martie — 31 mai, la care ne referim — martorii unei adevărate primăveri artistice : numeroase debuturi, prezența unor oaspeți remarcabili din țară și din străinătate, o mai bună organizare a spectacolelor, o poftă reîntinerită de a cînta, toate acestea fiind răsplătite cu căldură de publicul care în multe seri umplea sala pînă la refuz.

Am preferat pentru acest articol, datorită numărului mare de spectacole urmărite, în locul prezentării lor cronologice, evidențierea aportului cîtorva soliști și dirijori care s-au remarcat în mod deosebit.

Soprana Monica Teodorescu a debutat în cadrul spectacolului cu opereta *Liliacul* de Johann Strauss (31 martie) în rolul Rosalinda, evidențiindu-se prin vocea amplă, bine condusă, seriozitatea profesională cu care abordează fiecare rol, prezența scenică plăcută. Cu deosebită satisfacție am urmărit-o și în seara de 25 aprilie, care i-a prilejuit mult așteptatul debut în rolul titular din *Aida* de Verdi ; un debut promițător, într-un rol care va deveni — deîndată ce se va roda — unul de referință pentru tînăra dar foarte dotata interpretă.

În același spectacol cu opera *Aida*, a evoluat baritonul bulgar *Stoian Popov*, un Amonasro impunător, dotat cu o voce generoasă și penetrantă. Mai puțin convingător l-am găsit însă în rolul Contelui de Luna din spectacolul cu *Trubadurul* (28 aprilie), datorită insuficientei mobilități scenice cît și nesiguranței vocale, sesizabilă uneori în registrul acut.

Spectacolele cu operele *Aida* și *Trubadurul*, la care ne-am referit, l-au avut la pupitru pe dirijorul oaspete Ruslan Raicev, deasemenea din R. P. Bulgaria. I s-ar putea reproșa — ca mai tuturor dirijorilor noștri — sonoritatea orchestrală prea amplă, acoperind vocile în unele momente din *Aida*, precum și cîteva neconcordanțe de tempo între orchestră și soliști în spectacolul cu *Trubadurul*. Dincolo de acestea însă, am admirat personalitatea și siguranța artei sale dirijorale, sensibilitatea muzicală cu care a creat cîteva momente „de atmosferă".

Spectacolul cu opera *Tannhäuser* de Wagner, din 30 martie, a marcat debutul tenorului Anatol Covali în rolul titular. Solistul a demonstrat că posedă calitățile vocale necesare — strălucire, forță dramatică, rezistență — deasemenea o dicție clară. Interpretarea a fost convingătoare și — mai ales în aria din actul al III-lea — emoționantă. Dacă au existat și momente mai puțin realizate, ele sînt justificabile într-un spectacol de debut cu un rol atît de dificil încît simpla lui parcurgere constituie o performanță.

O bună impresie a lăsat tenorul Anatol Covali și interpretînd rolul titular din *Otello* de Verdi în 18 mai, un adevărat spectacol „de zile mari" în care a evoluat alături de soprana Sanda Șandru — o Desdemonă tulburătoare, cu rafinamente vocale de mare efect — și baritonul David Ohanesian — în fine, un adevărat Iago, adică acel personaj complex, alunecos, derutant, de o inteligență și o spontaneitate malefică extraordinară. A fost o încîntare să-i admirăm glasul sănătos, plin de vigoare, dublat de expresivitatea scenică a unui excelent actor. La pupitru s-a aflat Petre Sbîrcea, apreciatul dirijor al orchestrei

Filarmonicii din Sibiu care s-a remarcat prin colaborarea optimă cu soliștii, precum și prin evidențierea clară a diferitelor planuri sonore.

Revenim la spectacolul cu opereta *Liliacul* din 31 martie deoarece a cuprins în distribuție, alături de soprana Monica Teodorescu la care ne-am referit, încă două debuturi : basul Ștefan Teodorescu, lăsînd o impresie plăcută atît din punct de vedere vocal cît și scenic în rolul Frank și mezzosoprana Mihaela Agachi care a conturat un personaj veridic interpretînd rolul în travesti al prințului Orlovski, un tînăr distins, plăcut la înfățișare, cu reminiscențe de teribilism adolescentin și o blazare mai mult afișată decît reală. Pe lîngă acest rol, tînăra și ambițioasa interpretă și-a lărgit repertoriul în perioada la care ne referim și prin debutul cu Olga din *Evgheu Oneghin* de Ceaikovski, debut prilejuit de spectacolul din 5 aprilie. I-am admirat și cu acest prilej căldura, noblețea timbrală a glasului, talentul scenic, calități pe care le-am remarcat deasemenea în rolul titular al operei *Carmen* de Bizet cu ocazia spectacolului din 16 aprilie. Partener în acest spectacol l-a avut pe tînărul tenor Gabriel Năstase — solist al Teatrului Liric din Craiova ; un Don José încă stîngaci ca evoluție scenică și frazare muzicală, dar dotat cu o voce strălucitoare, cu acute sigure și penetrante.

Matineul de sîmbătă 6 aprilie cu *Bărbierul din Sevilla* de Rossini a prilejuit debutul basului Teodor Ciurdea în Don Basillo. Încîntîndu-ne cu frumusețea și generozitatea vocii sale, interpretul a creat totodată prin mijloace scenice un personaj pitoresc și plin de farmec.

Spectacolul cu *Aida* din 9 aprilie s-a bucurat de participarea mezzosopranei bulgare Stefka Mineva, care a lăsat o puternică impresie în rolul Amneris prin amploarea și forța vocii sale. Pentru prima oară în Radames — tenorul Constantin Ene, care și-a îmbogățit astfel repertoriul cu încă un rol de mare dificultate și rezistență vocală.

Tot un spectacol cu *Aida*, cel din seara de 9 mai, s-a constituit într-un adevărat eveniment artistic prin prezența la pupitrul dirijoral a excelentului șef de orchestră Cristian Mandeal.

Spectacolul cu opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti din 11 mai, a prilejuit debutul sopranei Eleonora Enăchescu în rolul titular. Chiar dacă nu se numără printre „marile voci" ale operei bucureștene, solista a dovedit și cu acest rol că este o adevărată profesionistă, cu o bună tehnică de cînt, inteligență și muzicalitate în conturarea personajelor.

Pe tenorul Ștefăniță Lascu l-am urmărit în această stagiune interpretînd roluri de factură lirică (Alfred în *Liliacul*, Casio în *Otello*, Almaviva în *Bărbierul din Sevilla*), roluri foarte adecvate vocii sale, punînd-o optim în valoare și evidențiindu-i totodată deosebita sensibilitate muzicală. Distribuirea sa în rolul titular al operei *Faust* de Gounod — cu debut în seara de 28 mai — s-ar putea să se dovedească însă prematură. Deși solistul a creat momente reușite (de exemplu, celebra arie din actul al II-lea) rolul în întregime îl solicită vocal peste posibilitățile actuale, silindu-l să forțeze și deci să-și uzeze glasul. Decît un tenor spint mediocru nu e oare de preferat un tenor liric foarte bun — și ce nevoie ar avea de el Opera Română bucureșteană !

Seara de 31 mai a prilejuit o reîntîlnire — în rolul Elvira din opera *Ernani* de Verdi — cu impresionanta voce a sopranei ieșene Mioara Cortez David ; o bogăție sonoră care satisface din plin pe cel venit la Operă să asculte „glasuri", mai puțin însă pe cel ce consideră glasul un instrument în slujba muzicii și care așteaptă de la interpret o gamă largă de nuanțe, o frazare muzicală rafinată.

Ligia ARDELEAN

Baletele „Camerata coregrafica" și „Francesca da Rimini"

Țesută din cinci momente (*„Francesca de Rimini"* fiind piesă nouă), s-a lansat nu demult și premiera de balet „Camerata coregrafică" (singura anunțată la acea vreme în stagiunea '84—'85), a Operei Române. Lăudabilă ideea intrării unor noi nume pe genericul coregrafiei românești — cum este Doina Andronache ; lăudabilă reluarea colaborării cu formația „Camerata coregrafica", alcătuită din cunoscuți instrumentiști ai Operei Române (cornistul Ion Bădănoiu — conducătorul formației, fagotistul Victor Karpatti, oboistul Edy Guți, violoncelistul Emil Săvescu, harpista Simona Corjos etc.) — o formație care de-a lungul celor șase ani de la înființare în țară, în turneele de succes în Finlanda, Grecia și-a dovedit profesionalismul, seriozitatea argumentelor cu care vrea să impună noi formule de concert-spectacol ; lăudabilă antrenarea celor mai tinere forțe ale ansamblului coregrafic... Dar, să decupăm momentele : cu cîteva coloane (ionice sau „Infinite"), eșarfe, flori, lumini... Hristofenia Cazacu, folosind deci minimum de elemente, a decorat scena după muzică, pentru fiecare dintre cele patru miniaturi coregrafice care au alcătuit prima parte a „spectacolului coupé", intitulată „Camerata coregrafica". Pentru că s-a dansat după *Aria* lui Bach, după *Cvartetul în fa major* de Haydn, după *Septetul* de Ravel, iar în final după Cvintetul de suflători de Vasile Jianu înlănțuit de *Melodia* și *Chindia* lui Mircea Chiriac. Am reținut momentul „Ravel" — ca pe o compoziție, o mișcare-idee, depănarea unei scurte povești de dragoste cu balansurile și neliniștile ei conturată fără patetisme, expresiv de Daniela Constantinoiu, Anne-Marie Vretos, Florin Brînduș. Aș cita de asemenea montarea cu iz folcloric, cu atmosferă de sărbătoare cimpenească, (soliști Carmen și Gheorghe Angheluș, Ioana Bădănoiu, Mihai Fotescu), deconectantă, accentuînd burlescul, comicul, veselia generală... dar, pentru coregrafa Doina Andronache, autoarea spectacolului, examenul a fost cu *„Francesca da Rimini"*, după celebra Fantezie simfonică a lui Ceaikovski. Pentru că, aici, în acest poem romantic înfiorat de tragica iubire a Francescăi, de dragostea care nici în infernul dantesc nu-și găsește odihnă, (beneficiind tot de scenografia Hristofeniei Cazacu, de astă dată îmbinînd inspirat lumini și cîteva diapozitive — sumbrul infern, un crîng, un asfințit, din nou infern — subliniind spațiul ireal) — coregrafa a încercat să urmărească acțiunea, să închege un discurs coregrafic, să lumineze caractere, situații... A dorit să sugereze (și voi numi pe cei șase solisti : Cristina Teodorescu, Mihaela Țigănuș, Laurențiu Guinea, Ștefan Bănică, Florin Brînduș, Nicolae Deneș) — prin fiecare dintre personaje (Francesca sau Paolo Malatesta, Dante sau Virgiliu), fantasticul dar și firescul, povestea propriu-zisă dar și simbolul ei.

Așadar, un spectacol coupé, o premieră de balet a Operei Române în coregrafia Doinei Andronache, care se încheie firește cu fantezia simfonică... dar care, odată cu lăsarea cortinei, nu dă spectatorului totuși, (și să nu uităm că există un public de balet !), satisfacția unei premiere în adevăratul sens al cuvîntului ; pentru că momentele Bach și Haydn nu spun nimic, nu sînt argumentate nici de perfecțiunea dansului clasic (prea multe decalări, nesincronizări, mișcări „de voie"), nici de idei, să spunem de compoziții, nici de teme pe care puteau fi inventate nenumărate variațiuni, de exemplu pe veșnic tînăra temă a dragostei. Adică, nu se justifică prin nimic : a propune cîțiva pași de dans, rotirea cîtorva perechi de dansatori, stop-cadre, atitudini pe o arie de Bach sau pe un cvartet de Haydn — este prea puțin ! Este miza prea mică, pare o rezolvare facilă care să nu creeze probleme iar coregrafia ultimelor decenii este mult prea departe față de acest limbaj școlăresc. Se

simțea nevoia unui comentariu inteligent, (pe care cu efort autoarea putea să-l fi realizat), mai plin de idei, de metafore, de simboluri, cu o mișcare modernă, rafinată. A urmări doar prim-planuri sau eventual solo și acompaniament este insuficient, în defavoarea plasticii unui spectacol în care să-și spună cuvîntul simfonizarea imaginilor, a ideilor bine argumentate, care să nu frizeze spectaculosul, ci conținutul, esența. Și pentru că vorbeam de ansamblul de balet, cu regret spunem că se simte lipsa unor maeștri de studii, a unor maeștri corepetitori care să supravegheze orele, zecile, sutele de ore de repetiție la capătul cărora, doar, se poate deschide onorabil poarta dialogului cu publicul. Prea multe decalaje, ezitări, pentru un ansamblu tînăr în care, firesc, fiecare membru este un virtual solist. Dar să reținem cu toate aceste remarci efortul lansării unei premiere de balet. Mai mult, „Camerata coregrafica", la pupitrul căreia se impune permanenta prezență a unei tinere baghete, inspiră o excelentă formulă de turneu. Și dacă ne gîndim doar în cîte orașe din țară este așteptată măcar o dată pe stagiune evoluția baletului Operei Române, nu poate fi un stimulent mai mare pentru un artist care vrea să-și împlinească meseria cu seriozitate, cu pasiune.

Smaranda OȚEANU

„FILARMONICA GEORGE ENESCU"

Mihai Brediceanu — Marisa Borini

Un concert cum a fost acela al Filarmonicii „George Enescu" din 6 iunie era predestinat să atragă în număr mare auditorii bucureșteni, dornici întotdeauna să urmărească evoluția solistică a unui pianist (de astă dată, italianca Marisa Borini), chiar dacă lucrarea propusă de acesta (*Nopți în grădinile Spaniei* de De Falla) nu face parte din fondul mult rulat al concertelor de cea mai largă popularitate, dar mai ales dornici să asculte iar și iar una dintre marile simfonii atît de dragi sufletului lor (aici, *Simfonia în re minor* de Franck). Dacă speranțele melomanilor în această ultimă piesă s-au dovedit a fi pe deplin întemeiate (interpretarea dirijorului Mihai Brediceanu — conducînd, ca de obicei, fără baghetă și fără partitură — a oferit o versiune foarte gravă a muzicii lui Franck, epurată de excesele lirice și dăruită cu întreaga forță activă a dramatismului, ca și cu elevația meditației filosofice), în schimb, cu toate eforturile dirijorului și ale orchestrei de a suplini lipsa de strălucire și căldură a solistei, lucrarea concertantă a serii s-a constituit într-un episod mai degrabă fără relief al desfășurării programului. În schimb, o pondere aparte a avut, în cadrul acestuia (cu toată rezerva pe care, din păcate, publicul nostru încă o mai păstrează față de creația contemporană), *Phtora I* de Nicolae Brînduș. Amplificarea și densificarea progresivă a substanței sonore, dispusă pe suprafețe net delimitate prin pauze generale ; spectaculoasa alternare a suprafețelor contrastante timbral, fiecare în parte dominată de cîte o culoare ; unitatea unei structuri aparent fragmentate în scurte secțiuni ce se completează sau se contrazic una pe cealaltă ; în sfîrșit, strategia dozării efectelor, păstrînd mereu o rezervă pentru a o arunca în luptă la momentul oportun (cum se întîmplă cu foarte tîrzia lansare în discurs a pianului și orgii, de pildă), apoi însăși constituția ansamblului orchestral și dispunerea simetrică a instrumentelor lui — toate aceste calități ale partiturii au fost puse în valoare de interpretarea realizată de Mihai Brediceanu cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" prin rigoare și detașare, prin luciditatea și fermitatea unui demers ferit de orice izbucniri temperamentale, controlat de o atotputernică gîndire ordonatoare.

Mircea Cristescu — Valentin Radu — Scott McIntosh

Un program cu numeroase (aproape numai) noutăți — așa a fost conceput acela al Filarmonicii „George Enescu" din 13 iunie. Mai întîi, o primă audiție absolută — *Melos IV* de Fred Popovici — a prilejuit dirijorului Mircea Cristescu incursiunea în universul aparte al unui compozitor preocupat de explorarea și exploatarea secretelor pe care le mai ascunde încă, în alcătuirea sa intimă, sunetul. Fred Popovici a inaugurat acum mai multă vreme o „Introducere în anatomia sunetului", pe care o dezvoltă și în această lucrare orchestrală, după ce a experimentat-o în repetate rînduri cu partituri destinate unor formații camerale de dimensiuni variabile. Desigur, bogăția mai mare a arsenalului determină aici o corespunzătoare amplificare și diversificare a posibilităților, dar, în esența sa, fenomenul rămîne același : un demers componistic sensibil, dominat însă de forța intelectului, ignorînd capcanele senzorialului, nefăcînd concesii nici gustului interpreților, nici aceluia al publicului. În mod voit lipsit de spectaculos, *Melos IV* vorbește despre puterea compozitorului de a domina materia sonoră, de a nu se lăsa antrenat în jocul produs de propriile-i plăsmuiri pînă la a-l scăpa de sub control — așa cum li se mai întîmplă, cîteodată, altor tineri compozitori. O rigoare definitorie pentru forța personalității sale, deci.

Episodul concertant al programului — neobișnuit de extins — l-a prilejuit prezența organistului Valentin Radu și a trompetistului american Scott McIntosh. După o „secvență" Bach, începută cu *Concertul în re major* (interpretat de către Valentin Radu într-un tempo cam prea rapid — mai ales raportat la posibilitățile orgii —, ce a determinat de altfel destule imperfecțiuni de execuție), continuată cu „Coralul Lipatti" (oferit în bis) și încheiată cu *Concertul în mi bemol major* (unde Scott McIntosh și-a etalat virtuozitatea neostentativă, dublată de o contaminantă bucurie de a cînta — totul fundamentat solid pe o bună cunoaștere a stilului și pe o remarcabilă subtilitate în utilizarea intensităților variate), au urmat (de asemeni în bis) un Copland (cu orchestra) și, în sfîrșit, *Hora Staccato* (cu Valentin Radu la pian).

Ultilma noutate a serii — *Toccata festivă* de Samuel Barber, în primă audiție nu numai la noi în țară, dar și în Europa — i-a pus pe dirijorul Mircea Cristescu și pe instrumeniștii Filarmonicii „George Enescu" (și pînă atunci aflați la o considerabilă cotă de profesionalism) în situația de a-și pune în lumină calitățile interpretînd o muzică în egală măsură masivă și violentă, lirică și chiar melodramatică, o muzică deopotrivă legată de tradiția europeană și de folclorul american ; iar Valentin Radu a avut ocazia să se ridice la adevărata sa valoare de excelent organist, entuziasmînd publicul mai cu seamă în lunga și dificila cadență de virtuozitate pe care partitura aceasta i-o pune la dispoziție.

Luminița VARTOLOMEI

Ludovic Baci — Anda Petrovici — Iosif Calef

Printre dirijorii invitați la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" s-a numărat în acest final de stagiune și Ludovic Baci, al cărui nume a figurat pe afișul concertelor din 27 și 28 iunie. Din întregul program s-a detașat limpezimea viziunii dirijorale, urmărind gradarea fluxului muzical într-un mesaj artistic unitar, dăltuit din suprafețe componistice ample. Prestanța și fermitatea ges-

tică s-au concretizat în bogăția și diversitatea imagisticii sonore, conturînd profiluri stilistice precise, recompunînd opusurile simfonice abordate nu numai prin reliefarea articulațiilor construcției, ci și prin trăirea actului interpretativ, în accepțiunea sa de „creație" artistică.

Prezentat în deschiderea serii, poemul-cantată *Jertfa* de Vasile Spătărelu, pe versuri de Corneliu Sturzu, evoluează de la desfășurarea orchestrală ce sugerează parcă atemporalitatea — degajînd o atmosferă sumbră, întunecată, estompată treptat prin cucerirea registrelor înalte — către dinamismul secțiunii mediane, în care o pondere expresivă deosebită este acordată ritmului, a cărui pregnanță și periodicitate trimite memoria ascultătorului la partiturile vocal-simfonice semnate de Béla Bartók sau Carl Orff ; interpretarea corului și orchestrei Filarmonicii bucureștene, conduse de Ludovic Baci, a subliniat continua acumulare dramatică ce a culminat cu monumentala aureolare din final, pusă în lumină și prin predominanța scriiturii omofone.

Apărînd pe podimul solistic în *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră op. 102* de Johannes Brahms, Anda Petrovici și Iosif Calef au demonstrat profesionalismul unor instrumentiști care cizelează fiecare volută sonoră într-un dialog foarte bine sincronizat, în care cele două voci — și alături de ele ansamblul orchestral — și-au aflat rezonanța pe aceeași lungime de undă. În contextul expresivității minuțios elaborate, oscilînd între sobrietate și elanuri nostalgice (degajînd pe alocuri o anume obiectivitate a gestului interpretativ), au existat și momente în care grija pentru detaliu a creat impresia de trenare, de stăvilire a tensiunii emoționale specific brahmsiene. Aceeași preocupare pentru echilibru și culoare, pentru precizie și acuratețe s-a remarcat și în *Scherzo* de Maurice Ravel, oferit ca bis.

În *Suita din baletul „Romeo și Julieta"* de Serghei Prokofiev, dirijorul Ludovic Baci și-a dezvăluit din nou vocația liniilor largi, a privirii de ansamblu asupra întregii partituri, reliefînd totodată filigranul scriiturii orchestrale, creionînd tablouri sonore clar individualizate expresiv, fructificînd valențele picturale ale fiecărui „personaj timbral", ale fiecărui parametru al discursului componistic. Micile imprecizii ale unor solo-uri nu au alterat profilul distinct al mișcărilor, atenția fiind reținută de fina nuanțare a imaginilor poetice, dramatice sau tragice, de grandoarea sau delicatețea unor pagini.

Pe scurt, un concert de înaltă ținută artistică, asupra căruia personalitatea baghetei lui Ludovic Baci și-a pus cu hotărîre amprenta !

Anca Ioana ANDRIESCU

ORCHESTRA SIMFONICĂ A RADIOTELEVIZIUNII

Bach — Beethoven — Brahms

În 14 iunie, studioul de concerte al Radioteleviziunii a găzduit un concert simfonic, înscris sub emblema „celor trei mari B", despre care se poate vorbi numai în termeni contradictorii. Nivelul calitativ impus de dirijorul oaspete bulgar — Ilia Temkov — a purtat semnul inegalității, pe care o putem califica, în cazul de față, după părerea mea, drept inegalitate stînd sub marca neglijențelor.

Concertul brandenburgic nr. 3 de Bach a fost, cred, cea mai reușită lucrare a serii, din punctul de vedere al interpretării. O anumită claritate a intențiilor dirijorale, corect susținute de aportul instrumentiștilor, s-a făcut simțită în sală (deși publicul a fost extrem de restrîns numeric, fapt care ne îndeamnă să ne gîndim dacă regularitatea manifestărilor muzicale ale RTV, legată de seara zilei de joi, merită perturbată — anumite consecințe, categoric negative pentru că țin de participarea scăzută a publicului la concerte, iată, chiar cu un afiș deosebit de atrăgător, sînt neapărat de luat în considerare).

Concertul pentru vioară și orchestră de Brahms a avut ca solistă pe Cristina Anghelescu. Despre interpretarea Cristinei Anghelescu s-a scris în numeroase rînduri, majoritatea cronicilor reliefînd calitatea deosebită a unei arte instrumentale bazate pe o tehnică fără cusur și pe o inteligentă construire a lucrărilor muzicale. Se pot repeta aceleași lucruri și în cazul de față, cu mențiunea însă că acompaniamentul orchestral s-a situat la acel nivel la care o serie de neglijențe și imprecizii *coboară* în mod invariabil o interpretare putînd fi, prin datele ei de plecare, reușită.

Simfonia a VII-a de Beethoven a încheiat programul acestei serii de concert în aceeași notă a contradictoriului : momente foarte frumoase au „coexistat" alături de momente stridente, imprecise, neconvingătoare.

Viorel CREȚU

Concert de muzică românească

Care este gradul de compatibilitate dintre propunerile compozitorilor noștri contemporani și investiția de încredere și înțelegere a publicului meloman ? Și ca să reducem coeficientul de generalitate al unui virtual răspuns — cum sînt întîmpinate acele muzici în care specificul național constituie factorul comun, definitoriu, chiar dacă se iscă și este recepționat în moduri diferite ? — de pildă, predilecția către o anumită intervalică (cantata *Stejarul românesc* de George Draga), fluxurile sonore unduitoare ce străbat zone cînd lirice cînd epice (*Concertul pentru două violine și orchestră* de Wilhelm Berger) ori cununia dintre substanța muzicală de esență orală și travaliul componistic redevabil simfonismului romantic-impresionist (*Simfonia a XIX-a* de Dimitrie Cuclin). Întrebarea este însă condiționată de o instanță ideală, o sală plină, să zicem, și o restituire sonoră capabilă să spună adevărul despre aceste muzici. În concertul orchestrei și corului Radioteleviziunii din 27 iunie a fost îndeplinită doar una din condiții, și anume aceea legată de interpretare. O interpretare de zile mari, ireproșabilă care a slujit cu generozitate mesajele artistice ale celor trei lucrări, meritele revenindu-le în mod egal dirijorilor Paul Popescu și Aurel Grigoraș, soliștilor Ladislau Horvath și Anca Bițan dar și membrilor celor două formații muzicale ale Radioteleviziunii. Absența unui public cît de cît numeros a făcut însă imposibilă punerea cu voce tare a întrebării de mai sus. Păcat, pentru că la temperatura unei asemenea interpretări — ce ascunde multă muncă intensă, multe ambiții descătușate —, muzica românească poate învinge orice prejudecată, orice act de indiferență. O victorie cu atît mai prețioasa cu cît și de această dată ea a fost obținută într-o manieră „a la Pyrrhos".

Liviu DĂNCEANU

„Missa în si minor" de Bach la Radioteleviziune

Includerea, în stagiunea actuală a orchestrei Radioteleviziunii a *Missei în si minor* pentru a celebra tricentenarul Bach a constituit un eveniment și merită subliniat efortul celor două colective artistice — orchestra și corul — dirijate de Iosif Conta și Aurel Grigoraș.

Iosif Conta a redat monumentalul opus bachian în toată plenitudinea, accentuîndu-i tumultul emoțional, lirismul, forța dramatică. Corul, care are rolul conducător în dramaturgia muzicală a lucrării, a evidențiat excelentele calități ale dirijorului Aurel Grigoraș demonstrînd o virtuozitate de netăgăduit în interpretarea acestei „enciclopedii a artei contrapunctice" care este *Missa in si minor* (de menționat însă și lipsa numerică a vocilor bărbătești a căror partidă ar trebui completată).

Remarcabilă, de asemenea, prezența solistică a mezzosopranei Martha Kessler (cu bineștiuta-i cultură și noblețe a interpretării), a sopranei Georgeta Stoleru (impecabilă viziune stilistică) a tenorului Richard Riffel — din Statele Unite ale Americii — (o voce strălucitoare inegală însă pe toată întinderea sa) și a tinerei mezzosoprane Liliana Petrescu (un glas bine timbrat dar asupra căruia maturitatea trebuie să-și spună cuvîntul). Mai puțin destinat acestui gen a apărut basul Pompei Hărășteanu a cărui voce prea vibrată, trebuie modelată cu o sporită grijă pentru acuratețea stilistică.

Se cuvine a releva și contribuția soliștilor instrumentiști Ioan Cațianis (flauto a traverso), Lazăr Augustin Betea — oboe d'amore I, Vasile Bratu (oboe d'amore II), Nicolae Bănică (corno da caccia), Ilie Voicu (trompeta „Bach"), Mircea Popa (trompeta II), Nicolae Lupescu (trompeta III). Am lăsat la urmă, pentru a o evidenția în mod special, evoluția violonistului Radu Zvorișteanu, concertmaestru al orchestrei și a lui Iosif Sava — continuo, care au realizat un adevărat tur de forță.

Michaela ROȘU

CVINTETUL „CONCORDIA"

Pe parcursul istoriei artei componistice din țara noastră au luat ființă la diferite intervale de timp, ca o necesitate a împlinirii actelor cultural-muzicale, o serie de ansambluri camerale, primite de fiecare dată cu mare interes și bucurie — atît de publicul meloman, cît mai ales de specialiști (compozitori și muzicologi) — la intrarea lor în marea scenă a culturii muzicale românești.

Idealurile și realizările acestor ansambluri prezintă aspecte generale comune, în cadrul cărora specificul fiecăruia strălucește și se impune, toate fiind în ultimă instanță un exemplu de închinare și dăruire in fața artei sunetelor.

Materialul de față nu-și propune o enumerare a formațiilor camerale existente, atît din teama de a nu fi completă, cît mai ales pentru a nu se înțelege o ierarhizare a acestora. Sîntem convinși că acest ultim aspect revine istoriei, care va așeza la locul cuvenit fiecare înfrățire vocală, instrumentală sau vocal-instrumentală, ce înfrumusețează astăzi peisajul artistic românesc. Deci, așa cum reiese din titlul articolului ne vom rezuma la prezentarea (și aceasta sumară) a unui singur ansamblu cameral, respectiv Cvintetul de suflători „Concordia", înființat în anul 1979 din inițiativa excepționalului muzician interpret Miltiade Nenoiu.

Desigur, cinci ani de prezență pe podiumul de concert nu constituie o excepție în viața muzicală românească, excepționale sînt idealurile și activitățile acestui colectiv, format din muzicieni de aleasă ținută artistică, cunoscuți și recunoscuți prin calitățile lor de mari interpreți. Este vorba de Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valeriu Bălbuccanu — clarinet, Nicolae Dănilă — corn, și Miltiade Nenoiu — fagot, reuniți în cvintetul de suflători intitulat „Concordia", adică bună înțelegere, unire. Alegerea numelui este în strînsă legătură cu aspirațiile și obiectivele ansamblului, Cvintetul „Concordia" propunîndu-și încă de la înființare atît reliefarea fluidului muzical calitativ ce străbate toate perioadele istorice, cît și evidențierea valențelor creației muzicale românești contemporane, prezentă în repertoriul ansamblului prin lucrări ale compozitorilor noștri din toate generațiile.

Foarte sintetic, roadele unei munci extrem de susținute, plină de devotament și dăruire, efectuată cu mari eforturi și răsplătită doar cu bucuria reușitei, poate fi rezumată în :

— 129 de concerte susținute la București, Dej, Rîmnicu-Vilcea, Brașov, Slobozia, Bran, Craiova, Tescani, Făgăraș, cît și peste hotare, la Darmstadt, Heidelberg, Mannheim, Zürich.

— 672 minute înregistrate pentru Radio București, Radio Zürich, Electrecord.

— 2 discuri Electrecord, cuprinzînd : Mozart — *Cvintetul cu pian*, cu participarea pianistului Dan Grigore, și *Divertimento nr. 14 KV 270 ;* Liviu Ionescu — *Rezonanțe pastorale.*

— 7 portrete componistice românești, în transmisie directă la Radioteleviziunea Română.

— 37 de lucrări românești interpretate în primă audiție absolută.

— Un recital de muzică engleză și unul de muzică germană prezentate la Muzeul de Artă al R. S. România și la Radioteleviziunea Română.

— 11 participări la Festivaluri muzicale naționale și internaționale, dintre care amintim : „Festivalul Muzicii de Cameră de la Brașov", ediția 1981 și 1983 ; „Toamna Muzicală Craioveană", ediția 1982 și 1983 ; „Festivalul Internațional de Muzică Nouă — Darmstadt, ediția 1984.

— Invitat la Festivalurile de Muzică și Poezie, organizate de Radioteleviziunea Română împreună cu Radioteleviziunile din R.D.G. și U.R.S.S.

Remarcăm, de asemenea, inițiativa deosebit de frumoasă a acestui colectiv de a-și alcătui o parte din programele concertelor, astfel încît acestea să devină o tribună de exprimare a atitudinii muzicienilor noștri față de problemele majore cu care se confruntă omenirea. în acest sens, menționăm concertul susținut la Radioteleviziunea Română, în luna mai a acestui an, concert avînd ca emblemă „Muzica — limbaj al înțelegerii și păcii", concert dedicat Anului Internațional al Muzicii. Programul a cuprins lucrări aparținînd unor compozitori din zece țări ale globului, dintre care patru în primă audiție mondială absolută. Reacția publicului a fost pe măsura evenimentului cultural-social, aplauzele meritate fiind atît un semn de mulțumire, cît și de aderare la atitudinea muzicienilor noștri de a servi cu armele frumoase și extrem de eficace, ale muzicii, ideea de pace.

Sînt cu adevărat impresionante munca și împlinirile acestui colectiv de muzicieni, ce a reușit să se impună nu numai pe plan național. Contribuția lor la viața muzicală a țării va fi cu siguranță un model pentru cei ce vor îmbrățișa arta interpretativă. Sînt convingeri ce se pot desprinde și din interesul și aprecierile cu care presa de specialitate a răsplătit acest minunat colectiv de muzicieni. Citățm cîteva dintre ele :

— „Talent, trudă, profesionalism, dar și o nestăvilită pasiune, iată ce-i reunește pe acești distinși muzicieni într-o familie camerală" (Adriana Șerbănescu, în programul de sală din 8 XII 1981, al Radioteleviziunii Române).

— „Cvintetul Concordia este o formație de referință în peisajul muzicii noastre camerale, fiecare apariție constituind un moment de delectare..."
(Viorel Cretu, în revista „Muzica" nr. 1—2, din 1982).

— „Concordia — un excelent cvintet de suflători, la care paleta culorilor, mobilitatea, profunzimea atmosferei, lasă o puternică impresie".
(Claudiu Moldovan, în revista „Ramuri" nr. 5 din 1983).

— „Concordia — un ansamblu care stabileşte etaloane de interpretare atît pentru muzica veche, clasică, cît şi pentru muzica secolului nostru".
(„Grosskreis Rhein-Neckar" nr. 181/7, din 6 VIII 1984 — Heidelberg).

— „Am avut, încă dintru început, o impresie foarte bună despre această formaţie. Găsesc că este un colectiv excelent ca *individualitate şi ca formaţie* de un foarte bun profesionalism..."
(Anatol Vieru, în „Flacăra", nr. 22, din 31 V 1985).

— „Eu cred că trebuie marcat mai întîi faptul că membrii „Concordiei" nu sînt numai instrumentişti foarte buni, dar că sînt foarte buni împreună : că, văzîndu-i şi ascultîndu-i, nu asistam la izbucnirea unei personalităţi, ci la o conlucrare artistică remarcabilă, care aduce cu sine o nouă calitate, pe care noi o iubim aşa de mult în muzica de cameră".
(Myriam Marbe, în „Flacăra", nr. 22, din 31 V 1985).

— „I-am ascultat la noi, şi în alte centre europene, unde au obţinut succese remarcabile şi aprecierile criticii muzicale străine. Concordia e cea mai bună formaţie de suflători de la noi".
(Ştefan Niculescu, în „Flacăra", nr. 22, din 31 V 1985).

— „Un mănunchi omogen de adevăraţi profesionişti, în sensul înalt al cuvîntului, aşa cum nu găseşti azi decît arareori".
(Aurel Stroe, în „Flacăra", nr. 22, din 31 V 1985).

Este firesc ca această impresionantă activitate să fie apreciată şi de forurile noastre culturale. Cvintetul „Concordia" este Laureat cu premiul întîi la Festivalul Naţional „Cîntarea României" ediţia 1983 şi distins cu Premiul Criticii al A.T.M. pe anul 1984.

Sîntem convinşi că şi viitorul acestui colectiv va fi dintre cele mai frumoase şi că preocupările sale intense, pline de iniţiativă, vor fi încununate prin susţinerea unor concerte ce vor bucura şi lumina sufletul multor iubitori ai muzicii.

Ulpiu VLAD

TRIO „ROMANTICA"

În fluxul continuu şi mereu mai amplu al vieţii muzicale camerale bucureştene apare tot mai des pe afişe numele unei formaţii : Trio „Romantica", definind o stare de spirit contemporană şi nu o epocă a istoriei muzicii, pentru că membrii săi — violonistul George Dima, violistul Ştefan Gheorghiu şi violoncelistul Constantin Gheorghiu-Holban — nu abordează în exclusivitate repertoriul romantismului secolului XIX, ci şi-au propus să cuprindă o largă paletă stilistică, înglobînd atît creaţii aparţinînd preclasicismului, clasicismului, romantismului, cît şi lucrări contemporane.

Romantică este dăruirea şi angajarea cu tot elanul tinereţii în a reda muzica la puritatea sa deplină, trecută din incandescenţa spiritului creator în incandescenţa spiritului interpretativ.

Ardenta căutare a muzicii, în dorinţa de a o dărui publicului spre a-l cîştiga de partea frumosului se întîlneşte cu reala bucurie de a cînta, care respiră din fiecare sunet produs de cei trei instrumentişti ai formaţiei, determinînd o fericită alegere a repertoriului şi chiar crearea unor lucrări pe care compozitorii le dedică trio-ului recent constituit. Este cazul majorităţii pieselor înscrise în programul concertului susţinut de Trio „Romantica", în 8 iunie 1985, la Sala Studio a Ateneului Român.

Începînd cu *Trio romantic op. 62 nr. 2* de Dumitru Bughici şi încheind cu *Trommel-Bass* de Myriam Marbe, Trio de coarde „Romantica" a evidenţiat patru modalităţi ale spiritului romantic contemporan românesc, în care s-au înscris şi *Trio* de Ştefan Niculescu, şi *Fantezia „Orfeu"* de Doru Popovici.

Structurat în patru părţi care se cîntă legate două cîte două, cu o singură întrerupere (rupere) la mijloc, *Trio romantic* de Dumitru Bughici, scris în 1984, aduce o bogată paletă melodică şi ritmică specifice compozitorului. După introducerea amplă şi calmă, partea a doua se precipită în ritmuri sincopate, dar partea a treia este cea care dă titlul trio-ului, desfăşurîndu-se într-o melopee cursivă, cald-vibrîndă de o nostalgie senină, cu accente patetice, rezolvate în finalul luminos, optimist al dialogului contrapunctic dintre cele trei instrumente.

Fantezia „Orfeu" op. 8, nr. 2 de Doru Popovici este o lucrare ce a incitat la discuţii contradictorii în anul cînd a fost creată, 1955, fiind prima lucrare dodecafonică scrisă la noi în acea perioadă, dar dovedindu-se astăzi o pagină de poetică meditaţie la un posibil destin al muzicii, o indestructibilă îmbinare a vocilor în ţesătura contrapunctică a pînzei sonore.

Cu *Trio pentru coarde* Ştefan Niculescu a încercat o adaptare a piesei *Sincronie* (1979), dar după cum mărturiseşte autorul „a ieşit altceva". Desigur a ieşit o lucrare pentru trio perfect închegată, cu un dramatism consubstanţial, în care vocile se luptă să se individualizeze din magma sonoră, cu o voinţă, insistenţă şi forţă ce vizează disperarea, reuşind să se irizeze în luminoasele flageolete şi melopeea finală a violoncelului.

Dacă în primele trei piese ale concertului formaţiei *Trio „Romantica"* a fost predominantă latura melodică şi încleştarea vocilor în polifonie sau în „sincronie", piesa a patra, *Trommel-Bass* de Myriam Marbe propune ca dominantă pulsaţia metrică (luînd ca exemplu sunetul repetat în bas, atît de des întîlnit în muzica barocului) şi înfruntarea dintre acesta şi tendinţa de eliberare temporală. Aşa cum declară autoarea, însă, confruntările sînt nu numai temporale, ci implică o mulţime de alte aspecte, unul din acestea fiind corespunzător „unei implicabilităţi, exprimată în muzică printr-un ritm continuu şi egal, căreia i se poate opune o (care poate fi privită printr-o) spărtură ce o transformă timbral". Şi într-adevăr, bogăţia timbrală etalată de cele trei instrumente de coarde e singura care se poate întrece cu obsedanta pulsaţie, dîndu-i formă şi culoare, pulsaţie care este gata s-o „înghită stereofonic" (prin toba — minuită de Mihaela Stănculescu, sau alte instrumente de percuţie ce pot fi folosite). Implicaţiile precum şi rezolvările (nerezolvările) acestei înfruntări ar putea face obiectul unei analize mai profunde, pe care spaţiul acestui articol nu ne-o îngăduie.

Cît priveşte aportul celor trei membri ai Trio-ului „Romantica" la realizarea acestui concert de prime audiţii româneşti este de remarcat acurateţea interpretării, perfecta omogenizare, seriozitatea şi probitatea de înaltă profesionalitate cu care au fost alese şi rezolvate din punct de vedere muzical-interpretativ fiecare piesă în parte. Evoluţiile meritorii ale violonistului George Dima, ale violistului Ştefan Gheorghiu şi ale violoncelistului Constantin Gheorghiu-Holban, cu vibranta lor dăruire, cu sonorităţile adecvate stilurilor abordate, confirmă valoarea unui trio de coarde constituit cu talent şi muncă perseverentă.

Mihaela MARINESCU

RECITAL MIRCEA CĂLIN — STELUŢA RADU

Evoluţia cupiului instrumental Mircea Călin — Steluţa Radu în seara camerală din 8 iunie găzduită de Ateneul Român a suscitat un dublu interes. Pe de o parte audierea celor doi instrumentişti de semnificativă valoare ai tinerei generaţii într-un program substanţial, pe de altă parte debutul în recital al violonistului Mircea Călin pe această scenă. Desigur că

în activitatea concertistică a fiecărui instrumentist primul contact cu podiumul Ateneului constituie un eveniment care, uneori, poate marca apariţiile ulterioare. În cazul lui Mircea Călin, recitalul amintit a fost de bun augur, prilejuind recunoaşterea unor certe valenţe interpretative. De altfel, cunoscînd evoluţiile sale anterioare la sala Studio şi sala Muzeului de artă al R. S. România îi putem aprecia desfăşurarea muzicală ca aflîndu-se într-o continuă ascensiune.

Recomandat prin cîteva premii naţionale şi internaţionale, discipol al maestrului Ştefan Gheorghiu, Mircea Călin deţine acum suficiente atuuri pentru a cîştiga girul încrederii auditorilor, într-o îmbucurătoare perspectivă.

Pe parcursul celor trei partituri audiate — *Marele Duo* de Schubert, *Sonata nr. 1 în fa minor* de Prokofiev şi *Sonata* de Franck — datele personalităţii violonistice s-au împletit armonios cu cele ale Steluţei Radu, pianistă de înaltă ţinută. Cei doi protagonişti, dotaţi cu o deosebită inteligenţă muzicală transpusă în realizarea sonoră a fiecărui detaliu, au pătruns secretul complementarităţii vocilor în pagini caracterizate de o egală importanţă a instrumentelor. De aici un reconfortant echilibru manifest în arcuirea monumentalului şi pateticului ciclu franckian sau în tensionata lucrare a lui Prokofiev. Un plus de sensibilitate şi rafinament care să fi coordonat poetic restul calităţilor era necesar în partitura schubertiană.

Un recital împlinit deci, a cărui consemnare va fi un imbold, credem dar şi un prilej de reflectare, întru deplina realizare şi reconfirmare, în evoluţii viitoare.

Adina ŞUŞNEA

MUZICĂ NOUĂ

Deşi iniţiatorul ciclului Panoramic XX, pianistul Adrian Tomescu, pare dispărut din context, ideea se dovedeşte fecundă şi noile apariţii pline de interes. Violonistul *Ion Georgescu* este un artist deja consacrat în interpretarea muzicii noi. L-am urmărit în decursul ultimilor ani în recitaluri solo sau ca membru în diferite formaţii camerale. Este un entuziast şi — o ştim prea bine — fără entuziasm nu poţi face în contemporaneitate operă de cultură. Ultimul său recital de la Sala Studio a Ateneului, care a avut loc marţi 11 iunie repune în drepturi *vioara* ca instrument de bază în arsenalul noii muzici : un instrument ce părea aproape epuizat prin capodoperele trecutului şi cedînd — prin timbralitate, noi moduri de atac şi procedee de emisie sonoră — locul în compoziţia actuală mai ales violoncelului şi contrabasului (spre a rămîne în familie). Şi iată că în Panoramicul lui Ion Georgescu *Sonata pentru vioară solo* de Doina Nemţeanu-Rotaru, o muzică densă, plină de farmec, cu un sfîrşit inedit, *Platinum Spirals* de Joan Tower, o lucrare de anvergură în deplinătatea soluţiilor instrumentale, *Multiversum* de Liviu Dandara, evidenţiind dibăcia autorului în a realiza o operă quasi-deschisă evitînd totodată platitudinile post seriale, *Incantaţii* de Paul Rogojină (cu colaborarea violoncelistului Mircea Ţicu) o muzică plină de lirism, tristă oricum, *Soupir d'un son* de Fred Popovici, o nouă soluţie a „anatomiilor" sale anterioare şi — poate mai puţin — *Sonata pentru vioară solo* de Jiri Matys probează toate la un loc viabilitatea acestui instrument în preocupările componistice de ultimă oră, care nu duc înapoi ci *înainte*. O experienţă reconfortantă al cărei merit aparţine incontestabil interpretului. Şi nu putem să nu reliefăm comentariul de cea mai aleasă ţinută intelectuală datorat lui Fred Popovici, care a scos la lumină esenţialul.

Violoncelista *Anca Vartolomei*, în aceeaşi sală, la 19 iunie ne-a oferit un recital de muzică românească. Despre activitatea sa anterioară ca solistă şi interpretă de muzică de cameră s-a scris elogios în repetate rînduri. Este o artistă în deplină maturitate şi acest recital s-a afirmat ca un eveniment al vieţii noastre muzicale. *Florilegiu* pentru violoncel solo de Liviu Dănceanu este interesant tocmai prin interstiţiile zonale în care evoluează şi de unde muzica sa ar putea apare, printr-un anume mimetism cultural, ca un „déja vu" (ceea ce nu întotdeauna este o carenţă !). Dănceanu are însă simţul justei personale măsuri şi mai ales pe cel al *evitării* inevitabilului : se joacă cu un soi anume de minimalism, cu zone de sunet derivate din rezonanţe naturale, cu vagi insistenţe lirice... Tocmai aci rezidă fascinaţia muzicii sale. *Roluri cu swing* de Carmen Cârneci (în care au evoluat alături de Anca Vartolomei, Leontin Boanţă — clarinet şi Mihai Vîrtosu — pian) ne-a reconfirmat calitatea şi adresa *scenică* a acestei muzici despre care am mai scris. *Improvizaţie* pentru violoncel solo de Adrian Iorgulescu ca şi *Cello-sonata* de Doina Nemţeanu-Rotaru au probat soliditatea gîndirii şi o ambianţă stilistică definită şi confirmată în repetate rînduri de autori. Arareori însă, în interpretări de o asemenea clasă !

Programul a inclus şi lucrări de maeştri consacraţi : *Trio pentru vioară, violoncel şi pian* de Doru Popovici, o lucrare de avangardă mai veche (serial dodecafonică), cu pasagii în şaisprezecimi (mult folosite de autor şi în alte lucrări) cu clustere şi adaptări de intonaţii cu parfum bizantin într-o gîndire mai cromatică — înainte ca (referindu-ne la cea din urmă asumată avangardă) toţi interpreţii să ajungă a le intona la unison şi mult mai diatonic, cît mai conform cu originalul şi cu talentul (mărturisit) al compozitorului. *In vis desfacem timpurile suprapuse* de Aurel Stroe rămîne şi azi o lucrare interesantă prin ineditul proclamat la vremea sa în muzica românească, de desincronizare a sincroniei, de înglobare într-o unitate macroscopică a eterogenului : o melopee de clarinet, pasagii de ostentativă banalitate la pian-clavecin, o descendenţă cromatică la violoncel, rudimente de funcţionalitate scenică...

Ne-am dori cît mai des asemenea evenimente muzicale.

★

Tot în Panoramic XX, recitalul binecunoscutului pianist Şerban Soreanu (25 iunie, Sala Studio a Ateneului). Un artist de înaltă ţinută muzicală, culturală şi pianistică, o speranţă împlinită multivalent. Un gînditor, reflexiv, atent. În programul său au figurat cîteva din numele cele mai proeminente ale muzicii secolului XX. În ordine : *Strange Meadow Lark* (1940) de Dave Brubeck („un visător" după cum îl prezintă Şerban Soreanu) este o muzică tonică, plină de frumuseţi armonice şi impregnată cu sugestii de jazz. *Epigrams* (1967) de Philip Ramey dezvoltă aforistic gesturi şi atitudini pianistice contrastante nu lipsite de o anumită fantezie („un expresionist ponderat" după cum îl caracterizează interpretul). *Sonazium* (1972—1976) de Ulrich Gasser („un tragic al iluziilor consonante şi al efuziunilor romantice în magma aleatorismului entropic-sonant' — aceeaşi prezentare) ne apare azi, în actualele „iluzii" consonant-neoromantice, ca un stilist de seamă la care romantismul se afirmă printr-un suflu specific, prin amploarea sentimentului (ciudat : autorul s-a format în ambianţa de la Darmstadt !), prin generozitatea — sever conturată ! — a largilor volute sonore.

Iar *Miroir* (Formant 2 din *Sonata III-a pentru pian)* de Pierre Boulez în interpretarea (reeditată) a lui Soreanu ne-a apărut azi, la peste 20 de ani de la apariţie ca o muzică de o deosebită suavitate, plină de lente şi discrete frumuseţi sonore datorate unui instrument tratat cu o deosebită delicateţe...

Unde este oare „furia" contemporanilor de mai acum 20 de ani ? Singură istoria, marea istorie înglobează stil și capodopere.

Partea a 2-a a recitalului, la care și-a dat concursul violonista Cornelia Bronzetti a cuprins două lucrări *aproape* clasice. Aproape, deoarece își poartă nesecate — actual și virtual — *modernitatea*. Și întrucît răsare modernitatea din *Sonata a II-a pentru vioară și pian* de Bartók ? — tocmai prin dialectica, unică, în felul ei, între *clasat* și propria-i negație, dialectică prezentă în fiece moment ; sau altfel zis, între „natural" și „cultural", între artificios, fabricat și motivul inspirației — ancestral sau deja asimilat de cultură. La Bartók se simte ca la nimeni altul, *voința* componistică, autoritatea implacabilă a stilului care în această epocă a creației sale se manifestă în formele cele mai ascuțite non-concesive. Forma este concomitent anti-formă, ritmurile de dans sînt negate prin armonii perturbatoare, voite contorsionări și întreruperi, lirismul prin cromatism și disonanță ; totul în permanenta prezență a opusului său, permanent distorsionant. De unde mai mult decît orice altceva, *sensul* prefacerii prin acțiune și efort uman, al demiurgului continuîndu-și creația lumilor posibile... „Un clasic incomplet descrifrat" ne spune Soreanu. Iar Charles Ives *(Sonata a II-a pentru vioară și pian)* „un atemporal" (idem, Soreanu) rămîne perpetuu modern prin non conformism. Ca și mulți alți compozitori americani care au oferit muzicii occidentale (a ultimelor decenii mai ales) alternative abisale prin atacul direct asupra însăși fundamentelor social-culturale ale acestei arte.

Ives rămîne liber de orice îngrădiri clasicizante, ostracizante, anihilante, imperative. Muzica sa este o emanație a acestui spirit lipsit de *orice* prejudecăți. E rău sau bine ? — ne abținem (ca și istoria) de la sentințe.

Lipseau din recital poate compozitorii români — moderni sau clasici. Dar nu din repertoriul celor doi interpreți care dintotdeauna s-au afirmat prin activitatea lor de promovare a primei audiții românești.

*

La 29 iunie a avut loc în aceeași sală un concert din muzica tinerilor compozitori români. *Meditatio pro pace* de Marcel Spinei (Trio „Gaudeamus" și autorul la sintetizor) pentru ansamblu și bandă magnetică propune transformări lente, infinitezimale ce se petrec pe spații largi, agrementate cu citeva sunete ce apar din diferite colțuri ale sălii. O muzică ambientală discretă, un cadru sonor lipsit de ostentație a cărui frumusețe reies în mod firesc dintr-o neproblematică scurgere a timpului. *Melisme* pentru pian de Irina Hasnaș rămîne piesa prin care autoarea și-a făcut o binemeritată intrare și prezență în muzica generației sale. Două idei simple tratate cu muzicalitate și un *plus* de originalitate care pare de perspectivă și azi (la pian, Remus Manoleanu). *Patru rondeluri* pe versuri de Alexandru Macedonski de Doina Marian (voce Paulina Ciocmărean-Stavrache, la pian Mihaela Constantinescu) sînt menite a împlini într-o oarecare măsură evoluția compozitoarei, prea puțin prezentă totuși în viața noastră de concert. O muzică care nu strălucește prin atractivitatea ideilor ci, mai ales prin capacitatea dezvoltărilor, ceea ce oricum denotă meșteșug și bun simț muzical. *Improvizație* pentru vioară solo de Marius Ungureanu (alt interpret-compozitor !) în afara excelentei stăpîniri a mijloacelor instrumentale relevă o fantezie componistică de certă perspectivă. Cine știe ? — mai avem foști violiști și printre maeștrii noștri compozitori în viață... Interpretarea datorită lui Sergiu Năstase s-a afirmat ca un moment de vîrf al concertului. Viorel Cretu în triplă ipostază, de comentator al întregului concert, de compozitor și interpret al propriei sale lucrări *Studiu de reduplicare I* (în compania fagotistului Vasile Macovei și a percuționistului Matei Alexandru) își continuă investigațiile pe o linie ce mi se pare personală și în evoluție. În orice caz lucrarea a probat în concert (ca și altele, alte dăți) un anume radicalism conștient asumat. Drumul ce-l urmează nu este comun și ocolește cu bună știință „frumosul" standard. O face oricum cu idee și în lumina unor garanții estetice îmbrățișate cu tot riscul. Desigur, cele trei piese de chitară solo de Liviu Dănceanu, *Quasipreludiu, Quasifuga* și *Quasipostludiu-Addenda* (Vasile Coltea, un mare chitarist !) rămîn centrate în jurul celei de a doua care, fără îndoială rămîne un monument al muzicii dedicate acestui instrument. Un monument totodată anihilant al compoziției noi pentru chitară clasică. Întotdeauna mă întreb, ce s-ar mai putea scrie și face în plus ? — este o întrebare pe care chiar și Dănceanu și-a pus-o compunînd cele două părți extreme ale ciclului. Și mi se pare că nici el nu i-a dat de capăt...

Nicolae BRÎNDUȘ

*

Traversăm, fără doar și poate, o recrudescență a creației naționale în sălile de concert bucureștene, benefică nu (numai) pentru drepturile de autor ci (și) pentru recunoașterea *de facto* a dreptului muzicii românești în conștiința publicului meloman. Deziderat pentru care, iată, a semnat și Iosif Ion Prunner în recitalul susținut în sala Studio a Ateneului, luni 24 iunie, recital care a cuprins în exclusivitate lucrări ale compozitorilor noștri. Programul a purtat pecetea ubicuității filonului folcloric : fie în tratare „semănătoristă" (*6 Dansuri* de Tiberiu Brediceanu), revendicativ — prelucrativă (*Toccata* de Elise Popovici) ori confluat cu alte surse, jazzul în speță (*3 Piese de caracter* de Dumitru Bughici), fie sublimat în intonații expresioniste *Sonatina* de Constantin Silvestri), în structuri acuzat enesciene (*Variațiuni* de Viorel Cretu) ori generativ-prospective (*Concentrice* de Fred Popovici). Iosif Ion Prunner ne-a demonstrat din nou ușurința cu care „survolează" partiturile, apetența pentru rezolvările tehnice imprevizibile dar și propensiunea pentru o anume reflexivitate în fața interogațiilor lirice. Numai că aceste resurse se manifestă la tînărul pianist cumva „în doi timpi", mai exact, sub semnul inconsecvenței. De aceea rezultatul travaliului său este restituirea cînd integrală, cînd la scară, în chip de epură a mesajului artistic. I-am recomanda o grijă sporită pentru detaliu, o mai accentuată implicare, comuniune cu instrumentul. Iosif Ion Prunner trebuie să asculte mai atent sunetele pe care le emite pianul său ! Altfel, interpretul și instrumentul vor fi două entități distincte, despărțite de o falie în care au toate șansele să se prăbușească impulsurile pline de virtualități ale unui talent autentic, menținîndu-se totodată acea mefiență de care amintea în pertinentul lui comentariu Fred Popovici, atunci cînd se referea la reticența compozitorilor contemporani în fața pianului.

Liviu DĂNCEANU

STAGIUNE ESTIVALĂ LA COSTINEȘTI

Intrarea în cursul lunii iulie în vacanță a marilor instituții muzicale, lipsa de grijă a unor organizatori muzicali pentru inițierea unor concerte de

vară la care să participe Filarmonicile, Teatrele lirice din toate centrele țării, prejudecăți de multă vreme înrădăcinate după care în zile de vacanță publicul dorește să frecventeze doar teritoriile muzicale „mai lejere", au anulat, de fapt, orice idee în planul organizării unei reale stagiuni estivale, idee mereu vehiculată la sfîrșitul anului muzical, dar mai totdeauna fără rezultate în practica vieții de concert.

Vara anului 1985 ne-a adus o bucurie deosebită în această direcție. Prin osîrdia Directorului educativ al stațiunii pentru tineret de la Costinești, Cornel Gogoașă (cum au remarcat mereu ziarele în timpul verii, un organizator ideal și un activist cultural cu totul opus rutinei, un om cu dragoste de artă, cu un simț valoric dezvoltat și cu o trează conștiință a misiunii sale) încîntătoarea localitate de la țărmul Mării Negre, a devenit un epicentru cultural estival.

Printre manifestările găzduite aci, un loc deosebit l-a avut serialul de concerte organizat cu ajutorul Orchestrei simfonice din Constanța. Sub bagheta sigură și inspirată a lui Paul Staicu, am ascultat pe parcursul a patru medalioane (dedicate unor compozitori ca Bach, Händel, Mozart, Enescu) momente semnificative din istoria artei sonore de la *Brandenburgicele 3* și *6* la *Muzica Apelor*, de la *Simfonia 40* de Mozart la *Suita I* de George Enescu.

În fiecare seară, Sala Polivalentă a Hotelului „Forum" a fost arhiplină deși la aceeași oră, în celelalte săli ale stațiunii, aveau loc concerte de muzică ușoară sau populară, seri de teatru sau film.

Sute de tineri prezenți în zilele lunii august la Costinești au fost fericiți că pot asculta unele dintre capodoperele artei muzicale, că pot dobîndi, prin prelegile ce „legau" diferite pagini ale concertelor elemente hotărîtoare de estetică și stilistică muzicală, care le-au facilitat drumurile spre înțelegerea marii muzici.

Paralel cu această suită concertistică au mai avut loc pe parcursul lunilor de vară la Costinești multe alte manifestări pe teme muzicale, din care aș aminti serile de „Muzică și poezie" susținute de Ovidiu Iuliu Moldovan și Aurelian Octav Popa (în care, de la Eminescu la Nichita Stănescu și de la Bach la Messiaen și Marțian Negrea au fost trecute în revistă momente de prim ordin ale istoriei culturale), precum și colocviile cu publicul despre valorile formative ale artei sunetelor ; în această ordine de idei aș aminti Serata ce s-a desfășurat sub patronajul „Editurii Albastros" în cadrul Zilelor cărții pentru Tineret,în care scriitorul Mircea Sîntimbreanu, compozitorul Doru Popovici, profesorul Solomon Marcus, editorul Călin Dimitriu au dezbătut cîteva idei în legătură cu locul cărții de artă în modelarea spirituală a tinerei generații, sau dezbaterea intitulată „Vă place muzica ?"...

În zilele de vacanță ale anului 1985 Costineștiul a devenit o reală Universitate de educație muzicală pentru tineret.

Inițiativa va continua, se pare, vara viitoare. Conducerea stațiunii se gîndește la inițierea unei stagiuni estivale organizate pe o lungă perioadă (din iunie și pînă în septembrie), la care să fie invitați, alături de membrii Orchestrei din Constanța, artiști de marcă din toate centrele culturale ale țării, compozitori, critici, profesori, precum și la inițierea în aceeași perioadă a unui Festival dedicat creației tinerilor compozitori români.

Iosif SAVA

SERI DE MUZICĂ ȘI POEZIE LA MUZEUL LITERATURII ROMÂNE

Pentru Muzeul Literaturii Române, accepția tradițională a noțiunii de „muzeu" reprezintă punctul de plecare în conceperea și definirea prerogativelor ce-i revin în nobila misiune de asigurare a perenității culturale. Onorîndu-și înalta datorie, de păstrare, conservare și valorificare a patrimoniului literar național, acesta nu așteaptă pasiv vizitatorii dornici a-i trece pragul, ci iese în întîmpinarea lor, propunîndu-le o relație inedită cu literatura, relație ce se concretizează într-o serie de manifestări specifice, unele dintre acestea apelînd la domenii ale creației, învecinate.

În cele ce urmează ne vom referi la ciclul de manifestări „Scriitorii români și Muzica", ciclu care, punînd accentul pe spațiile comune dintre Muzică și Literatură, contribuie la iluminarea interferențelor manifeste la acest nivel, la mai buna cunoaștere a creației muzicale contemporane.

Dacă primele manifestări de acest gen se desfășurau la intervale de timp nedeterminate — ne gîndim la „Preferințele muzicale ale lui I. L. Caragiale", reconstituite cu ajutorul Celei Delavrancea, al acad. Șerban Cioculescu și al lui Romulus Vulpescu, la „Muzicalitatea poeziei argheziene" sau la „Muzica în preocupările lui G. Călinescu", configurate de compozitorul Doru Popovici, manifestări din perioada anilor 1980—1983, — în ultimii doi ani, manifestările literar-muzicale grupate sub genericul „Scriitorii români și Muzica" au dobîndit o periodicitate regulată, constituind — am putea spune — o „microstagiune" care și-a cîștigat un public și un spațiu în viața culturală a capitalei. Acest ciclu, realizat cu concursul compozitorului și muzicologului Doru Popovici, urmărește concretizarea mai multor nivele ideatice, statornicite la confluența dintre Muzică și Literatură, arte ale căror muze locuiesc același Olimp.

Primul dintre planurile urmărite îl constituie redarea proiecțiilor muzicale ale creațiilor aparținînd marilor noștri poeți, ilustrarea modului în care poemele respective au impresionat sensibilitatea muzicienilor, le-au declanșat inspirația. Uneori, au fost prezentate versiuni paralele ale acelorași poeme, subliniindu-se maniera diferită de receptare și implicit de interpretare componistică a unui același text poetic. Ilustrațiile au cuprins lucrări inspirate de lirica poeților M. Eminescu, L. Blaga, G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, A. Maniu, Cicerone Theodorescu, Nichita Stănescu ș.a.

Un alt aspect, amplu dezbătut și exemplificat în seratele muzicale de la Muzeul Literaturii îl constituie reconstituirea preferințelor muzicale ale scriitorilor, preferințe exprimate în confesiuni, corespondență, jurnale sau memorii, în scrierile beletristice sau în paginile de cronică dedicate muzicii. Adesea, opțiunile muzicale ale scriitorilor s-au dovedit revelatorii pentru observarea anumitor influențe în planul creației, pentru sublinierea afinităților dintre muzicienii și scriitorii noștri.

Alt aspect urmărit în amîntitul colocviu al interferențelor îl constituie prezentarea în paralel a acelor creații muzicale și literare care, fără a purta o mențiune programatică anume, sînt consonante din punct de vedere stilistic. În acest context, a avut loc, de pildă, un festival de muzică și poezie contemporană în care poeții Violeta Zamfirescu, Nicolae Dragoș, Petre Ghelmez, Traian T. Coșovei ș.a. s-au confruntat „stilistic" cu compozitorii Felicia Donceanu, Doru Popovici, Teodor Bratu, Șerban Nichifor etc.

Reconstituirea atmosferei unui anumit timp și spațiu, pe baza creațiilor muzicale și literare, este o altă coordonată pe care o concretizează ciclul liric-muzical de care ne ocupăm. În acest sens, cu prilejul Cente-

narului naşterii lui Mateiu I. Caragiale, manifestarea „Remember al Bucureştiului de altădată" a readus în faţa unui public entuziast, prin intervenţiile prof. Edgar Papu, ale compozitorului Doru Popovici, prin pagini din *Craii de Curtea-Veche* şi prin muzica lui Mircea Chiriac, neuitate imagini sonore şi poematice ale capitalei ce asista cu nostalgie la crepusculul unei societăţi a cărei agonie venea odată cu zorii începutului de veac.

O manifestare a ciclului „Scriitorii români şi Muzica", prilejuită, la 25 martie, de aniversarea împlinirii a 90 de ani de la naşterea poetului Ion Barbu, a găzduit în Rotonda muzeului o întîlnire a poeziei şi muzicii, desfăşurată la cotele acelei înalte zone creatoare din care poetul-matematician aducea mărturia întîlnirii poeziei cu geometria. Versurile barbiene, redate în lectura actorilor Naţionalului bucureştean, Cristina Deleanu şi Matei Gheorghiu, expresia impresiilor muzicale ale poetului, extrase din corespondenţa cu marele său prieten — Tudor Vianu — în comentariul avizat al lui Doru Popovici —, au alternat cu piese consonante din repertoriul prestigioasei formaţii de muzică contemporană a Conservatorului de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca — ansamblul coral „Antifonia" —, format şi condus în cei 16 ani de activitate prodigioasă în ţară şi peste hotare, de conf. dr. Constantin Rîpă. Impresionantele lucrări semnate de Viniciu Grefiens, Liviu Comes, Vasile Herman, Doru Popovici, Constantin Rîpă, Dan Voiculescu, Valentin Timaru şi Irina Odăgescu — majoritatea în primă audiţie absolută ! — ne-au convins, graţie rafinamentului, nuanţării, timbrului pur, acurateţei, rezonanţei vocale şi sincronismului perfect al interpretării acestei formaţii, că muzica românească contemporană se bucură de interpreţi ideali, mesageri de prim rang ai şcolii noastre de compoziţie corală în lume.

Acestui ciclu, care reuneşte participarea compozitorilor din toate generaţiile artistice contemporane — de la Sigismund Toduţă, Liviu Comes, Viniciu Grefiens, Mircea Chriac, D. Bughici, Felicia Donceanu, Doru Popovici, Liviu Dandara, Irina Odăgescu, Gr. Nica, Anton Dogaru, la mai tinerii Liana Alexandra, Şerban Nichifor, Maia Ciobanu, Doina Rotaru-Nemţeanu ş.a., — prezenţa unui mare număr de interpreţi şi de modalităţi artistice de expresie, i s-a alăturat, spre a ilustra diversitatea peisajului componistic contemporan, un alt ciclu — „Muzica de astăzi — metaforă a realităţii", susţinut de formaţia instrumentală „Traiect", condusă de tînărul compozitor Sorin Lerescu, ciclu care prezintă publicului spectator lucrări muzicale cu orientare spre avangardă — atonale, atematice —, lucrări care asociază instrumentelor tradiţionale, mijloace de expresie electronice etc. În primul concert al acestui ciclu, am ascultat inspirate piese semnate de Fred Popovici, Maia Ciobanu, Sorin Lerescu, Octav Nemescu şi Nicolae Brînduş.

Avînd în vedere programul perioadei următoare, incluzînd manifestări precum „Creaţia lui J. S. Bach în reprezentarea scriitorilor români", „Lucrări muzicale inspirate de lirica Marianei Dumitrescu", „Mioriţa — spaţiu de confluenţă a artelor" etc., ca şi interesul tot mai accentuat al publicului bucureştean pentru acest gen de manifestări complexe, desfăşurate adesea în cadre expoziţionale adecvate, ne exprimăm convingerea că, şi în continuare, Rotonda Muzeului Literaturii Române va găzdui interesante reuniuni ale Logosului şi Melosului, reuniuni care în timp se pot bucura de privilegiul de a deveni veritabile acte de cultură !

Martha POPOVICI

AFIRMAREA FOLCLORULUI ROMÂNESC ÎN LUME

Acum cinci ani, muzicologul Viorel Cosma inaugura, sub atrăgătorul titlu de „Vocaţia universală a folclorului românesc", un nou ciclu de manifestări muzicale, un grup de concerte istorice în care, pe parcursul mai multor stagiuni, urmau să fie dezbătute perpetuarea folclorului românesc în peste 300 de ani de creaţie muzicală universală, difuziunea melodiilor şi cîntecelor populare româneşti în pagini muzicale concepute în cele mai diverse colţuri ale lumii. Astăzi, „Vocaţia universală a folclorului românesc", trecînd prin cinci stagiuni consecutive, a ajuns la cea de a VIII-a seară. Am fost prezenţi deci joi, 6 iunie, în Sala Studio a Ateneului Român, şi am asistat la un concert cu totul deosebit. Axat în exclusivitate pe muzica secolului nostru, programul, variat şi atrăgător, a oferit lucrări aparţinînd unor compozitori, în majoritatea lor contemporani, din Austria, Franţa, Ungaria, Belgia, Cehoslovacia. Dintru început trebuie semnalat şi apreciat la justa sa valoare, faptul că multe dintre aceste lucrări au fost create pentru aceste manifestări cuprinse sub denumirea de „Vocaţia universală a folclorului românesc", compozitorii fiind incitaţi de către muzicologul Viorel Cosma şi, în cele din urmă convinşi, inspiraţi, în egală măsură atît de frumuseţea creaţiei muzicale populare româneşti cît şi de farmecul, sensibilitatea şi autenticitatea interpretării artiştilor români. Într-adevăr, Viorel Cosma a adus pe scenă în cele opt seri de concert de pînă acum, nume de primă mărime ale şcolii muzicale interpretative româneşti de la Ion Voicu la Ilinca Dumitrescu, de la Dan Grigore la Marta Joja şi Aurelian Octav Popa. Astfel, cele, în medie, două concerte pe an, au atras întotdeauna un public iubitor de muzică bună căruia i s-au oferit pagini muzicale de autentică valoare în interpretări uneori, unice. Şi concertul din 6 iunie a cuprins momente cu adevărat excepţionale. Ne referim la interpretarea pe care clarinetistul Aurelian Octav Popa a dat-o *Dansurilor româneşti din Bihor* de Farkas Ferenc, de evoluţia violonistei Cristina Anghelescu în *Suita pentru vioară şi pian* de Cesar Bresgen sau la sonoritatea cu totul aparte a vocii sopranei Georgeta Stoleriu dind glas *Baladei româneşti* de Albert Bertelin.

Interesant şi întru totul semnificativ este amănuntul că fiecare dintre compozitorii incluşi în programul concertului din 6 iunie, personalităţi de seamă din viaţa muzicală a ţărilor lor, nu se află la primele încercări de a filtra prin proprie simţire intonaţiile creaţiei populare româneşti. Albert Bertelin (1872—1951) a scris, pe lîngă ciclul pentru voce şi pian *Cîntecul cobzarului* pe texte populare româneşti culese de Elena Văcărescu, ciclu din care face parte şi balada *Cele trei săruturi* interpretată de Georgeta Stoleriu şi Marta Joja, încă o operă în trei acte numită *Goitza* (1912) şi inspirată dintr-o legendă populară românească. (Să ne amintim că acest compozitor, Albert Bertelin, a fost pentru prima oară prezentat publicului românesc într-unul dintre programele de sonate cuprinse în cele 53 de seri de recital, susţinute între anii 1919—1945 de celebrul cuplu George Enescu — Alfred Alessandrescu !) Dušan Martincek (n. 1936) compozitor slovac, a creat *Rapsodia română* pentru pian (1960), lucrare subintitulată „Negrea", căci porneşte de la această baladă populară (la pian Krimhilda Cristescu) şi se arată şi pe mai departe preocupat de melodiile noastre româneşti. Farkas Ferenc (n. 1905), fost profesor de muzică la Cluj şi Tg. Mureş, din 1948 profesor la Conservatorul din Budapesta, a mai scris, pe lîngă *Dansurile româneşti din Bihor* (1950) pe teme din culegerea lui Béla Bartók „Cîntece populare româ-

neşti din comitatul Bihor" (1913) încă o *Rapsodie carpatină* (1940) şi *Trei fantezii pentru pian* pe teme aparţinînd compozitorului braşovean Bakfark. Emil Petrovics (n. 1930), laureat al premiilor „Kossuth" şi „Erkel", membru al Parlamentului maghiar, reuşeşte în *Cantata nr. 1* pe versuri de Mihai Eminescu (1956) o subtilă traducere sonoră a versului eminescian într-o atmosferă cu totul asemănătoare climatului muzical românesc. Soprana Monica Teodorescu, cea care a realizat deja o foarte bună versiune vocal-simfonică a *Cantatei*, ne-a oferit-o în acest concert în varianta voce-pian, acompaniată fiind de aceeaşi Marta Joja. Cesar Bresgen (n. 1913), mult timp profesor la celebrul Mozarteum din Salzburg, are trecute în fişa sa de creator o *Suită românească*, un ciclu de *Variaţiuni pentru violoncel şi pian*, pe teme româneşti, lucrare pe care Viorel Cosma o va programa într-unul dintre concertele viitoare, o colecţie de lieduri şi coruri pe versuri populare româneşti şi *Suita românească pentru vioară şi pian* atît de frumos interpretată de violonista Cristina Anghelescu şi pianistul Mihai Ungureanu. Jean Absil (1893—1974), compozitor belgian, este autorul unor *Colinde* (op. 87) pentru trei voci egale, colinde dintre care corul „Carmen Juventus" dirijat de Valentin Gruescu a interpretat nr. 3, 4, 7 din totalul de opt piese cuprinse în ciclu. Compozitorul francez Paul Arma (n. 1905) a creat nu mai puţin de zece lucrări inspirate din folclorul nostru. În cadrul concertelor organizate de Viorel Cosma s-au cîntat *Suita pentru orchestră de cameră* şi *Miniaturile* pentru pian. În seara de 6 iunie am mai putut asculta o pagină semnată Paul Arma, *Suita de dansuri pentru flaut şi orchestră* în interpretarea flautistei Constanţa Bădăluţă acompaniată de „Camerata Bucharestini", dirijor Florin Totan. Karl Haidmayer, ultimul compozitor inclus în program, este, la rîndul său, un împătimit admirator al muzicii româneşti şi autor a peste zece lucrări inspirate din melosul românesc, de la piese pentru pian la ample pagini simfonice. Karl Haidmayer (n. 1933) a vizitat România de două ori, şi, în ultimii ani, dedică mereu lucrări ciclului „Vocaţia universală a folclorului românesc". Au putut fi ascultate astfel *Concertul pentru violă şi orchestră*, *Suita* şi acum *Burlesca* pentru orchestră căreia formaţia „Camerata Bucharestini" condusă de dirijorul Florin Totan i-a dat o interpretare de adevărată ţinută artistică.

Ciclul „Vocaţia universală a folclorului românesc" continuă. Materialul pe care muzicologul Viorel Cosma şi-a propus să-l prezinte celor interesaţi de istoria muzicii româneşti şi de ecourile acestei muzici dincolo de graniţele ţării se îmbogăţeşte mereu. Acum, după cinci stagiuni, această iniţiativă şi-a dovedit din plin utilitatea, atît prin bogăţia informaţiilor cu totul noi pe care le cuprinde cît şi prin stimularea interesului compozitorilor străini pentru creaţia populară românească ale cărei frumuseţi atrag irezistibil pe orice iubitor de frumos, de autentică valoare, indiferent de ţara şi poporul cărora le aparţine.

Cristina SÂRBU

TIMIŞOARA

Festivalul „Timişoara muzicală" 1985

Cea de a X-a ediţie a primăverilor muzicale timişorene a cunoscut o extensie considerabilă — concerte simfonice, camerale, recitaluri instrumentale sau vocale, spectacole de operă şi balet, gale ale artiştilor de operă, spectacole de muzică şi poezie, multă muzică contemporană, toate acestea reunite sub incidenţa Anului internaţional al muzicii şi a majorelor evenimente politice pe care le traversează în acest an ţara.

Demarajul în policromia acestor manifestări l-a semnat bagheta vrăjită a lui Marin Constantin şi a „Madrigalului" său, pildă de exigent profesionalism, unanim apreciat pe meridianele muzicii, care a făcut popasuri înmiresmate de boarea şcolilor neerlandeze, a celor italiene, franceze şi engleze, spre a reveni la o pagină ce pare să esenţializeze atributele acestei muzici — *Exultare* de Alessandro Scarlatti. L-am aplaudat pe dirijor şi în promenada *Păstrăvului* schubertian prin diferite zone stilistice ale şcolilor naţionale şi cu precădere pentru partiturile lui Ion Hrisofi — evocatoare ale nimbului bizantin — ori reluarea creaţiei lui Miriam Marbe — acel *Ritual pentru setea pămîntului* atît de evocator pentru dimensiunea spirituală a etniei noastre.

INTEGRALELE CONCERTANTE au avut în actuala ediţie o pondere deosebită. Victor Eresko a oferit integrala Rahmaninov — cele patru *Concerte* plus *Rapsodia pe o temă de Paganini*. După un recital Beethoven puţin relevant ca expresivitate, mai interesant prin finetea disecării articulaţiilor formei, suita *Concertelor* ne-a conturat un interpret matur, stăpînind resursele timbrale ale instrumentului, controlînd suveran suflul epic al lucrărilor, balansul neostoit între avîntul romantic şi nostalgica resemnare, totul prin intermediul cantilenei care sub degetele sale primeşte spaţializarea cuvenită. Dialogul cu orchestra aflată sub bagheta lui Remus Georgescu a restituit integral tensiunea şi frumuseţea acestor pagini. Acelaşi dirijor ne-a oferit prim-audiţia lui *D. Bughici In memoriam*, evidenţiind o suită de teme atrăgătoare (p. I), confruntate în partea secundă cu un scherzo încrustat cu conflicte şi încleştări, pentru ca în final sinteza să se realizeze sub chipul unei împ'inite passacaglii.

Nikolai Suk a urmat cu integrala *Concertelor* de Beethoven, realizînd — inclusiv prin recitalul care le-a precedat — un moment de vîrf în programul concertelor Festivalului. Temperament incisiv, scăpărător ca tehnică, solistul a impresionat în suita monumentalelor pagini beethoveniene printr-un deplin acord între relevarea devenirii Titanului însuşi, de la începuturile tributare solarului Mozart şi pînă la peroraţia romantică, interferată de pasiuni mistuitoare, a *Imperialului*. Echilibrul interpretativ a fost realizat prin calitatea Adagiilor, înălţate cu multă tandreţe şi delicateţe, descoperindu-ni-l pe Suk liricul, meditativul, oniricul. Impecabilă, siguranţa acompaniamentului lui Petru Oschanitzky care ne-a dezvăluit în deschidere fresca simfonică *Armoniile păcii* de W. G. Berger (p.a.a.), lucrare înălţată prevalent pe orizontala unor contururi de o substanţială densitate polifonică, restructurate în final omofonic, difuzînd imnic mesajul tranşant al lucrării.

Ion Voicu a ţinut să omagieze în acest cadru tricentenarul Bach, oferindu-ne cu binecunoscuta-i prestanţă interpretativă, suita celor două *Concerte pentru vioară* cît şi *Concertul pentru două viori*, unde l-a invitat drept partener pe un elev al Liceului „Vidu" reintors chiar în acele zile cu un important premiu din Cehoslovacia, Radu Blidar. În acelaşi context Petru Oschanitzky a interpretat *Simfonia a II-a „Din inimi"* a lui Ulpiu Vlad (p.a.a.) concepută într-un limbaj modern, cu incisivităţi structurale de sorginte maramureşană (p. I), limpezite atrăgător în secţiunea secundă, ofrandă generoasă dedicată Anului internaţional al tineretului.

RECITALURILE interpreţilor timişoreni au interferat numeroasele solii internaţionale, operînd stratificări valorice sau reconfirmări oportune. Astfel recitalul de violoncel al Alexandrei Guţu a făcut dovada statutului de „primă voce" în context naţional a acestei interprete dotată cu toate datele necesare unui artist spre a oferi spectatorului mirajul muzicii. A optat pentru Beethoven şi Şostakovici — punct forte al recitalului, succedaţi în partea secundă de o promenadă ispititoare prin universul lui Haydn, Doru Popovici, V. Jianu, Weber şi Popper. Partener stabil, Dragoş Mihăilescu, alături de care a repurtat în ultimii ani succese statornice la Roma, Budapesta, U.R.S.S., se confirmă ca un muzician valoros, suplu şi sensibil, în a augmenta intenţiile solistei.

Sorin Petrescu şi-a propus să ne „răsfeţe" cu două sonate de mare audienţă, aparţinînd lui Beethoven

— *Patetica* și *Appassionata*, cărora le-a adăugat *Șase bagatele* și *Variațiunile în do*. Deși l-a dezavantajat net „Sala de marmoră" — ca acustică și instrument — am desprins nota individuală cu care tînărul pianist integrează dramaturgia beethoveniană structurii sale de un accentuat rafinament liric. În ultimul timp însă, solistul face dovada unor depășiri evidente ale acestui statut. Amploarea frazărilor, percutantele accente din *Sonata op. 57* au confirmat apetitul său spre zona confruntărilor dramatice.

Austriacul Peter Lang ne-a reamintit de un stil interpretativ „purtat" cîndva preferențial: cel al unei eleganțe ușor exterioare, prețioasă și filigranată. *Concertele nr. 3 și nr. 5* de Mozart au fost interpretate în această manieră lipsită de contrast și dinamism, cu un perlaj impecabil. *Balada lui Horea* de *Doru Popovici* (p.a.a.) prezentată în continuare de Petru Oschanitzky și basul S. Țapuchievici ne-a relevat capacitatea acestui creator de a intui liniile de forță cele mai adecvate în nobila misiune pe care și-a propus-o, de a cînsti efigiile neamului său. O muzică de factură neoromantică, cu un suflu avîntat, eroic, ce și-a găsit și un interpret apt să le evidențieze.

SOLIILE ITALICE înscrise în Festival au relansat vechi colaborări cu oaspeți statornici la ultimele ediții. Șirul acestora a debutat cu recitalul lui Luigi Ceci, finalizat ca un elevat moment artistic. O incantație latină, prevalent miniaturală, căci același interpret pus în fața *Concertului nr. 1* de Ceaikovski s-a dovedit depășit adesea de anvergura construcției, de necesitatea de a-și orîndui planurile dinamice și de contrast. Întregul a fost disociat în fragmente neîncadrate unei gîndiri ordonatoare. L-a acompaniat chiar profesorul său, și al celorlalți doi pianiști invitați în Festival, V. Ferrari și G. Valente (care au evoluat mai puțin spectaculos decît în edițiile trecute, într-un medalion Brahms) — dirijorul pianist Michele Marvulli. S-a aplaudat îndelung versiunea dată *Simfoniei a IV-a* de Ceaikovski, energică, captivantă, în spiritul bunelor tradiții.

SIMPOZIONUL MUZICOLOGIC cu tema „Înaltele virtuți morale ale poporului român oglindite în muzică", s-a înscris ca o manifestare prestigioasă participare națională. Lucrările au fost conduse de Doru Popovici, care dintr-o perspectivă larg umanistă a jalonat cîteva direcții posibile, prin care virtuțile unui popor sînt și trebuie să fie oglindite în arta exponenților săi. A pledat convingător prin cuvînt cît și prin creația sa *Poemul bizantin*, precum și prin *Cîntare străbunilor* de R. Georgescu, *Simfonia a V-a* de P. Bentoiu (fragmente). D. Bughici a insistat cu mereu reînoite argumente asupra tezei că nu poate exista artă care să nu fie plasată într-un context social și uman delimitat. Universul sonor crescut din Balada Mioriței, ne-a fost punctat cu subtile asocieri în incursiunea susținută de la Brediceanu la C. Petra-Basacopol, de către Alina Mușat Popovici. Semnatarul acestor rînduri a relevat transcendența unor comandamente moral-sociale în cîntul coral, pentru ca Enea Borza să extindă aria investigațiilor asupra ecoului marilor evenimente sociopolitice în perimetrul culturii naționale.

CVARTETUL TIMIȘOARA și-a corelat intervenția Tricentenarului Bach, oferind o interesantă versiune, pentru cvartet și orgă, a celui mai important monument contrapunctic al tuturor vremurilor, *Arta fugii*. Prin alăturarea Alexandrei Guțu, membrii cvartetului — I. Fernbach, M. Tătaru, Eva Bloch — au dobîndit un plus de substanță, evidențiată încă de la acest prim concert. Astfel, replica dată sonorităților austere ale orgii, a avut o generoasă incandescență lăuntrică. Organistul Victor Dan (Cluj) în urma unor suficiente imprecizii ritmice abia în ultima intervenție a reușit să dezlănțuie toate registrele orgii într-o impresionantă cinstire a geniului bachian.

VOX HUMANA a diversificat manifestările festivalului și în spre formațiile amatoare cu un grad accentuat de profesionalitate, validat în timp. Este vorba despre corul învățămîntului din Sf. Gheorghe, dirijat de Zsolt Szilagyi cu un repertoriu reprezentativ pentru o formație care cultivă bucuria muzicii aidoma unei vitale necesități spirituale. Repertoriul prezentat atestă un considerabil orizont stilistic de la creația Renașterii și clasică la cea romantică și a zilelor noastre. Un moment coral împlinit cu acurateță și dăruire.

SINCRETIC I este numele unei formații timișorene recent înființată, reunind efortul a trei muzicieni — Emil Șein, Sorin Petrescu, Dan Suciu, a poetului Marcel Tolcea, sculptorului Ion Marcu și a unui grup de balerini condus de I. Gîrba. Dinamica spectacolului a cunoscut o curbă expresivă în general bine condusă, care a beneficiat de un excelent suport muzical: *Pastorala* Lianei Alexandra (p.a.a.), *Carnyx* de Șerban Nichifor (p.a.a.) — două lucrări complementare de un remarcabil suflu emoțional, *Sonata a II-a* de Aurel Stroe etc. Toate acestea au servit admirabil ideea reînvierii sincretismului elen, germinînd ipostaze demne de aplaudat.

ARS NOVA, ansamblul de muzică contemporană clujean dirijat de Cornel Țăranu, și-a impus prezența prin cîteva remarcabile mostre ale muzicii de avangardă, cultivată cu succes în cetatea transilvană. Programul a fost deschis cu lucrarea lui M. Moldovan *Recitindu-l pe Blaga* pentru ca apoi amprenta personalității creatoare a lui Cornel Țăranu să fie elocvent subliniată prin două opusuri: *Ofranda II* și cantata *Orfeu*. Scriitura plină de neprevăzut a flautului (Gavril Costea) ori a baritonului (I. Budoiu) mărturisește totuși un traiect ideatic precis conturat. Remarcabilă abundența de efecte insolite solicitate mai tuturor instrumentelor cît și vocii solistului (considerabile extensii ale ambitusului, emisii „albe" etc.), toate acestea constituindu-se într-un model muzical pliat aforistic versului poetic. Atematismul este ferm, nu lipsesc însă extrapolările în ethosuri de vechi obîrșii. O scriitură abreviată la esențe, care delimitează clasa, pregnanta originalitate a creatorului. În partea secundă, muzică de avangardă devenită între timp „clasică", purtînd semnături prestigioase: Ch. Ives, Varèse, Xenakis, Webern. Personalitatea ansamblului include individualități valorice de seamă precum Grigore Pop, Ninuca Oșanu-Pop, I. Goilă, Gh. Lungu etc.

PROIECT însumează cele mai noi căutări ale [illegible]lor români de avangardă, ale compozitorilor decenic[illegible] opt, într-un concert-spectacol semnat Sorin Lerescu și prezentat de Nicolae Brînduș și Fred Popovici. Aspirația acestor căutări? „Diagonala compozitor-interpret", recte un nou modus vivendi care să unifice actul creator cu cel de interpretare, solicitînd masive secțiuni improvizatorice, *Solilocviu 4* de N. Brînduș se înscrie ca efigie a preocupărilor compozitorului de a grava pe bandă magnetică o chintesență de sensuri, incitatoare apoi pentru capacitatea de a improviza a soliștilor, pe spirala codului informațional dat. Aspirația acestor compozitori ai deceniului opt este deopotrivă de a-și constitui o recuzită sonoră cu menirea primordială de a contesta vechiul în favoarea ineditului. Astfel lucrarea lui S. Lerescu *Solo-Multipli* este semnificativă pentru entropia realizată apelînd exclusiv la combinațiile timbrale ale percuției. Fred Popovici în *Introducere în anatomia sunetului III* a propus o dilatare a „atomilor" muzicali, o macroscopare a sunetului la nivelul unei partituri pe care o urmărește cu real interes. Cristian Alex. Petrescu, compozitorul-interpret, a ilustrat o laborioasă fantezie în instrumentarea vocii umane, pentru ca Octavian Nemescu în *Natural-Cultural* să organizeze, la rîndu-i, fondul informațional de bază pe o bandă magnetică peste care auditoriul încetează să mai identifice morfologia inițială. Așadar, sondări ce restructurează însăși optica sub care trebuie asimilat fenomenul muzical azi.

ORESTIA III de Aurel Stroe a însumat poate cea mai așteptată premieră absolută a Festivalului. A realizat-o formația instrumentală compusă din saxo-

fon — cu prelucrarea electronică a sunetului — solist Daniel Kientzy, tenorul Vl. Deveselu, altista Steliana Calos și un grup vocal. Conducerea muzicală, Remus Georgescu. Opera-concert a fost prefațată de o etalare a disponibilităților instrumentistului francez prin felurite teritorii culturale — portughez, francez, sud-est european — între care *Doux polisson* (p.a.a.) și *Metaksaks* (p.a.) aparținînd lui Anatol Vieru.

Evenimentul cel mai semnificativ, reper de rezonanță europeană, audiția *Orestiei III* ne-a delimitat locul de onoare pe care-l ocupă acest creator, pătimaș căutător al elementului novator, în a opera generalizări și sintetizări uimitoare, imaginînd și reiterînd odiseea eroului elen într-o concepție nouă care-i dezvăluie deschiderile spre universalitatea limbajului muzical utilizat, cît și a semanticii profund umane, transformînd spectacolul într-o emoționantă pledoarie pentru omenire în acest secol sfîrtecat de convulsii. Un succes de prestigiu a lui Aurel Stroe, al Festivalului, al Școlii românești !

ULTIMUL SIMFONIC semnat tot Remus Georgescu, a dorit să reunească simbolic ample forțe sonore, sub genericul mesajului de pace, de bucurie și prietenie al *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, prefațată de creația lui M. Moldovan, *Prefigurarea primăverii* (p.a.a.) și de o tonifiantă partitură — *Concertul nr. 1* de Mendelssohn Bartholdy, solistă Dana Ciocîrlie. Emoționant finalul acesta, cînd în volutele „Odei bucuriei", perorată de trei coruri, s-a realizat de către Filarmonică închiderea apoteotică a celei de a X-a ediții a Festivalului.

OPERA ROMÂNĂ și-a adus obolul mai modest, reluînd spectacole din repertoriul curent. Nu a lipsit totuși inițiativa, ea aparținînd noii conduceri, directoarei Maria Mărgineanu, materializată în spectacole de muzică și poezie sau ample dialoguri cu „vechea gardă" a fondatorilor instituției, invitîndu-i în spectacole — M. Mavrodin, I. Mare, E. Rotundu — sau sub forma concertelor de arii — Mira Popescu, Lia Macarie. Actualii purtători ai făcliei entuziasmului — Rodica Miloia, Ana Stan, Margareta Nica-Popescu, Agnes Contras, Elena Gaja, Marilena Chirici, Nicolae Stan, Gh. Sara, Cs. Airizer și mulți alții au semnat, în spectacole, participări de ținută pe tot parcursul Festivalului. Dintre oaspeți se cuvine reținut numele Ev. Gorohovskaia (U.R.S.S.) și al partenerului său, tenorul Gabriel Năstase, al tenorului Ionel Voineag într-un memorabil spectacol de *Traviata* cu Rodica Miloia cît și al baritonului Ladislau Fogel pentru un impresionant *Rigoletto* sau *Nabucco*.

Baletul *Miorița* semnat de C. Petra Basacopol, în premieră, a însemnat contribuția cea mai substanțială a instituției, care a imaginat un spectacol de mare limpezime în perceperea sensurilor acestei metafore de străbune mesaje filozofice. Libretul și coregrafia maestrului Ștefan Gheorghe au avut cursivitate, explorînd cu fantezie succesiunea ritmurilor muzicii, pentru dinamizarea unei acțiuni relativ statice, al cărui punct culminant, sub aspectul realizării, îl constituie secvența crimei, excelent rezolvată scenografic de Dumitru Popescu. Distribuția a fost judicios gîndită — cuplul liric Rodica Murgu — Ilie Filip găsindu-și pandantul motoric în I. Girbă și S. Bătică, cărora li se cuvine adăugată creația Aurorei Caloianu. Păcat că baletul s-a desfășurat pe fondul muzical al unei înregistrări și nu al orchestrei instituției. Muzica acestei frumoase partituri a încheiat impresionantul șir de manifestări derulat pe perioada 5 mai — 2 iunie.

Doru MURGU

TOCCATELE PENTRU ORGA DE J. S. BACH în versiunea organistului Ștefan David au însemnat o sarcină dificilă, gîndindu-ne în primul rînd la varietatea timbrală ce trebuie pusă în aplicare. Chiar dacă resursele instrumentului cu cele aproape 4 000 de tuburi și peste 45 de registre nu au fost exploatate în întregime, tonusul baroc s-a reconstituit cu neclarități tehnice manuale în special. Primele două *Toccate*, cea dorică și cea în fa major, apropiate ca factură, au creat baza de evoluție spre marile lucrări de adevărată virtuozitate instrumentală prezentă odată cu *Toccata în do major* urmată de acel tulburător Adagio, poate prea cenușiu realizat. Desigur *Toccata în re minor*, cea mai îndrăgită lucrare din creația lui Bach a constituit și punctul maxim al realizării recitalului. *Toccata în mi major* a încheiat ciclul celor cinci lucrări scrise în această formă cu adînci implicații în cîntul instrumental. Mersul vocilor în Fugi a fost bine scos în evidență datorită grijii purtate de organist și posibilităților instrumentului, cu multiplele lui combinații sonore.

CONTRIBUȚIA COMPOZITORILOR TIMIȘORENI s-a concretizat într-un concert cameral. Reascultînd *Sonata-poem* de Remus Georgescu, solistă Adriana Popiț și cele *Cinci miniaturi pentru pian* de Ioan Tomi, solist Dragoș Mihăilescu, ne-am convins de reușita inspirației acestor lucrări care ating cote valorice egale în genul fiecăreia. Sava Ilin în *Suita pentru suflători* ne dezvăluie adaptarea la o scriitură ancorată în polifonie, dar mai puțin legată de folclor. Basul Sergiu Țapuchievici, acompaniat de Sorin Petrescu, a impresionat apoi prin tălmăcirea a trei lieduri pe versurile poetului Anghel Dumbrăveanu, semnate Mircea Hoinic. Acestea emană o adîncă sensibilitate și contemplație profundă, potențată de arta cu care Hoinic știe să îmbine sunetele. Ion Crișan ne-a oferit un *Diptic* (p.a.a.) plin de robustețe iar Gh. Costin un cvartet conceput în patru părți, inspirat din folclorul maramureșean, apelînd la o scriitură elevată, cu efecte sonore rafinate.

CORUL FILARMONICII BANATUL dirijat de Diodor Nicoară, ne-a oferit cîteva eșantioane din literatura corală devenită clasică într-o interpretare ce merită toate laudele ; păcat însă că în *Suita lirică almăjană* de N. Ursu și *Haz de necaz* de Gh. Cucu, ușoarele inadvertențe, intonaționale în special, au diminuat actul artistic. În partea a doua, începînd cu *Țara* lui Remus Georgescu și terminînd cu *Pax ades* de C. Ripă, de o profundă semnificație, corul Filarmonicii a evoluat demonstrînd și de data aceasta valoarea ansamblului. Lucrarea lui Gh. Costin, intitulată *Codrului* ne-a atras îndeosebi atenția și ne-a dovedit încă odată profunda inspirație a muzicianului, buna inițiere în arta compozițională, prefigurîndu-se ca o adevărată speranță în această direcție. Și de data aceasta compozitorul originar de pe meleagurile bănățene, Doru Popovici, a fost prezent cu o lucrare de mare anvergură — Cantata *Galaxia memoriei* dedicată eroilor căzuți în lupte, un nou opus ce desigur va intra în repertoriul permanent și în memoria celor ce au asistat la acest festin muzical.

Damian VULPE

CLUJ — NAPOCA

„Boris Godunov" la Opera Română

Reprezentarea „dramei populare muzicale" *Boris Godunov* pe scena clujeană înseamnă, în primul rînd, o împlinire necesară a repertoriului. Valențele educative ale evenimentului stau sub semnul comparației estetice ale operei cu creația lui Dostoievski. Urmînd drama lui Pușkin — și să ne reamintim că,

de la *Rusalka* și *Oaspetele de piatră* de Dargomîjski, prin capodoperele ceaikovskiene, la *Cocoșul de aur* de Rimski-Korsakov pînă azi, creația poetului romantic străbate întreaga dezvoltare rusă a genului de operă —, libretul semnat de compozitor s-a înscris între coordonatele realismului, inclusiv prin studiul istoric. Tratarea sa muzicală — cu elemente de limbaj modal de sorginte folclorică, de o forță mare de expresie — va fi pus aceeași pecete a geniului pe această sinteză musorgskiană, ca și pe romanele contemporane ale sale, de Dostoievski. Pe de altă parte, necesitatea prezenței acestui titlu se relevă din perspectiva deschiderilor pe care Musorgski le-a dat atît impresionismului, cît și expresionismului, ale căror lucrări reprezentative își așteaptă încă, la noi, consacrarea în fața publicului larg.

Pentru a împlini aceste premise, va fi fost nevoie de un colectiv artistic puternic (și) închegat, de un dirijor care să se impună prin stăpînirea întregii complexități a partiturii, precum și de clarviziune regizorală. Conducerea muzicală a lui Petre Sbârcea și regia semnată de Dimitrie Tăbăcaru de la Opera din Iași — asistat de Rodica Popescu-Moisa — au asigurat forța de coeziune a ansamblului clujean. Anunțată încă de la începutul stagiunii de către noul director al instituției, Emil Strugaru, premiera din 29 mai — ce părea, avînd în vedere nu doar exigențele ei artistice, ci și efortul organizatoric, temerară — a dovedit că un colectiv se poate autodepăși, atunci cînd i se cere să o facă.

În interpretarea monumentalei lucrări, în care limbajul sonor nu aduce locuri comune, iar subiectul nu prezintă clișee, direcția muzicală și scenică a operat cîteva prescurtări. În principal, prin reducerea celor zece tablouri — versiunea adoptată fiind cea consacrată a prelucrării de Rimski-Korsakov — la opt. Modificările au survenit prin omiterea personajului episodic Rangoni (din anturajul polonez) și a tabloului corespunzător, respectiv prin comasarea celor două tablouri în care apare „Inocentul". Dacă prima reducție își află justificări dramaturgice prin a concentra intriga secundară, dintre falsul Dimitri și Marina, în schimb cealaltă diminuează neavenit conflictul principal, cel politic. Scena sfatului și a morții lui Boris succede nemijlocit tabloului polonez, desființarea renunțînd astfel la confruntarea dintre „Inocent" și tar. Se pierde episodul semnificativ unde, prin compararea lui Boris cu Irod, este redată imaginea sa reflectată în psihologia norodului. Finalul preluînd doar un fragment din acest tablou, rămîne pe dinafară și corul de copii (cele cîteva măsuri păstrate sînt încredințate vocilor de femei) — deși ansamblul Liceului de Artă ar fi putut fi aici bine utilizat. Calitățile artistice ale momentului o meritau din plin.

Scenografia de George Codrea configurează, în majoritate, tablouri ce transmit suprasensuri dar și cîteva convenționale (cîrciuma de la hotarul Lituaniei, cadrul romantic al parcului Sandomir). Atmosfera cîștigă în expresivitate atunci cînd decorul metaforizează fresce medievale, cu un conținut esențializat. Chilia din mănăstire, de exemplu, sugerează existența ambelor ei personaje — evlavia cronicarului Pimen, starea apăsătoare a lui Grigori — prin picturile murale întunecate în trecerea timpului obiectiv și subiectiv. Luminările arzînde în sala dumei din Kremlin pot fi proiecția exterioară a unei conștiințe tulburătoare : dispuse masiv, statuar, ele îl despart pe Boris murind de cei ce îi oficiază deja înmormîntarea, ei înșiși umbre, dincolo de licăre.

Pentru a se angaja în această realizare, mai era nevoie de interpreți de forță ai celor două personaje principale : poporul și eroul titular. Handicapul unui ansamblu coral cu relativ puțini componenți a putut fi depășit organizatoric datorită unor colaboratori. Sub conducerea lui Emil Maxim, corul a reușit să se ridice la nivelul performanței ce i se cerea, intervențiile sale ample fiind deopotrivă de elocvente în frescele sonore vii, de mase, din deschiderea și finalul operei, cît și în cele estompate, precum corul călugărilor la utrenie. Acțiunea regizorală asupra personajului colectiv a creat momente corespunzătoare de participare extrovertită (în scena inițială, agitarea brațelor ridicate ar fi putut avea efect de culminație, dacă nu s-ar fi folosit abuziv), ori interiorizate.

Mijloacele vocale atît de bogate pe care le desfășoară partida lui Boris — consistența timbrală de bas-bariton, supletea în redarea varietății tipurilor de recitativ — se conjugă cu cerințe actoricești de intensitate aparte. În ambele spectacole vizionate (cu aceeași distribuție), dar mai ales în al doilea, dacă e să facem o comparație, Titus Pauliuc a fost un Boris deplin convingător. Monologul, tratat nu ca punct culminant, ci doar ca etapă a procesului său de conștiință, a permis o evoluție ascendentă înspre scena halucinației, pentru ca să se împlinească în scena testamentului și a morții. Un Boris de profunzime, prin arderea internă a interpretului.

În spectacolele cotidiene ale Operei clujene, ararеori se alcătuiesc distribuții atît de omogene, la nivel superlativ. O întruchipare ideală, pînă la suprapunerea cu personajul a conferit Marinei, Liliana Bizineche. Prin rolul lui Grigori Otrepiev — falsul Dimitri — tenorul Ion Micu a ajuns la un stadiu hotărîtor al prezenței sale artistice, ale cărui calități îi pot oferi largi perspective. Angela Nemeș (Xenia), Sonia Postelnicu (Feodor), Ana Oros (doica) — o solistă nouă a Operei, cu un timbru de o pregnanță deosebită a vocii de mezzosoprană, inclusiv în registrul grav, dar cu un joc scenic ce mai are de cîștigat în dezinvoltură — au desfășurat roluri secundare pline de conținut. De asemenea, Alexandru Köpeczi și Petre Ghilea (Varlaam și Misail, călugării hoinari foarte bine valorificați regizoral, și în momente de „contrapunctare" a confruntării dintre Grigori și jandarmi), Dan Șerbac și Traian Aga (Levițki și Cerniakovski), Ion Iercoșan (Pimen) și Georgeta Orlovschi (cîrciumăreasa) s-au integrat ca voci — inclusiv actoricești — specifice. În alte roluri, Vasile Cătană, Mugur Bogdan, Valeriu Turcu, Alexandru Marcovici s-au înglobat în aceeași viziune unitară de spectacol. Realizări aparte — tenorii Ion Tordai (Șuiski) și Mihai Zamfir (Inocentul), ce au dovedit antagonismul celor două personaje : meticulozitatea josnicului față de spontaneitatea înțeleaptă a „inocentului".

În concluzie, un spectacol rotund, ai cărui pivoți sînt scenele de mase, între mulțimea revendicîndu-l la tron pe Boris, pentru a fi cuprinsă apoi în vîrtejul revoltei —, un spectacol în care fiecare dintre participanți (inclusiv echipa tehnică) s-au dăruit pentru cauza comună. O nouă înscenare de referință — după realizările mozartiene din stagiunea precedentă —, după care lărgirea repertorială s-ar cere continuată în ambele sensuri temporale, atît cu preclasicii, cît și cu Wagner și secolul XX.

„Căsătoria secretă" la Conservatorul „G. Dima"

Că opera *Căsătoria secretă* a marcat un caz aparte în istoria spectacolului liric, prin a fi fost bisată în întregime la premieră (1972), era meritul compozitorului Domenico Cimarosa și al libretistului său Giovanni Bertati. Astăzi, a urmări de patru ori — și de fiecare dată, cu savoare ! — versiunea scenică a acestei creații marchează reușita deosebită a interpreților : în acest caz, studenții clasei de operă a Conservatorului „G. Dima", conduse de conf. Alexandru Fărcaș.

După *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu și *Prometeu* de Doru Popovici (în 1982 și 1983), spectacolul din acest an a continuat orientarea clasei de operă înspre clasicism, inițiată în stagiunea precedentă prin *Nunta lui Figaro* de Mozart. Atuurile

pentru alegerea acestei partituri au fost, desigur, numeroasele ei ansambluri — o bună şcoală pentru coordonarea soliştilor —, iar scenic — verva pretinsă jocului actoricesc.

Primul spectacol a fost, totodată, examenul de Stat al absolvenţilor ; următoarele două au prezentat pe studenţii anului IV, iar ultimul de pînă acum a adus o distribuţie combinată din cele anterioare. Deşi realizarea este omogenă, prin coeziunea interpreţilor — să le individualizăm performanţele. Dintre absolvenţi, Eva Zseller-Bărăian (Elisetta) — clasa prof. Mircea Breazu — a etalat încă o dată vocea de soprană ce îmbină desăvîrşit consistenţa timbrală cu o mare mobilitate. Prezenţa dezinvoltă în toate situaţiile scenice — colorat redate între ridicol şi graţios —, se adaugă însuşirilor vocale bine educate. Vasile Cupşe (Paolino) — clasa conf. Emil Mureşan — s-a evidenţiat (chiar prin apariţia doar într-un singur spectacol) ca un tenor de mare forţă expresivă, cu irizări dramatice ale timbrului penetrant. Inclusiv dificila arie de largă respiraţie, cu elemente de coloratură, din actul II, a fost rezolvată degajat. Corina Păştean-Dănilă — clasa conf. Edith Simon — a conturat rolul Carolinei cu o sonoritate camerală, dar convingător prin puritate. Ludmila Mărgineanu (Fidalma) — clasa lect. Iulian Jurja — şi Iuliu Mare (contele) — clasa prof. M. Breazu — s-au situat la acelaşi nivel ridicat al premierei.

În rolul Geronimo, însuşirile de excepţie ale unor voci de basso buffo au devenit regulă în toate aceste spectacole prin interpreţii : asist. univ. Gheorghe Roşu, Petru Hercz-Dorman (clasa lect. I. Jurja) şi Angeliu Oală (clasa conf. E. Simon).

În spectacolul al doilea, soprana Maria Ghircoiaşiu — absolventă la clasa conf. E. Mureşan — a reliefat personajul Elisetta cu o voce pregnantă şi joc inteligent. În aceeaşi distribuţie, Mirela Cişman (Carolina) — clasa conf. E. Simon — a evoluat îngrijit — iar acest atribut condensează virtuţile unei interpretări care a acordat atenţie fiecărui detaliu integrat în ansamblu, cantabilitate coroborată cu firescul frazării. Carmen Arieşanu-Codreanu (Elisetta), Alin Codreanu-Arieşanu, respectiv Mihai Kálmándi (contele), Daniela Predescu (Carolina), Liana Olteanu-Scurtăreanu (Fidalma) — studenţi ai claselor prof. M. Breazu, lect. I. Jurja, conf. Al. Fărcaş şi conf. E. Mureşan —, ca şi tenorul Petre Ghilea (solist al Operei Române clujene, în rolul Paolino) au prezentat versiuni mai puţin personalizate, diferenţiate valoric. Însăşi rutina scenică a fost hotărîtoare în a stabili unele rezultante : pe de o parte, prezenţa experimentată a lui Petre Ghilea sau Mihai Kálmándi, pe de altă parte, debutul prematur cu o asemenea anvergură al studentei Liana Olteanu.

O prezenţă remarcabilă a fost — prin vocea generoasă de mezzosoprană şi farmecul scenic, aşezînd personajul Fidalma nu în zona ridicolului, ci a umorului fin — Carmen Popescu-Oprişanu, de la clasa lect. Maria Goia. Acest debut a marcat aşadar depăşirea stadiului „secret" al unei pregătiri asidue, cuvenindu-i-se acum o mai largă desfăşurare publică, în competiţii. (Să ne reamintim că Liliana Bizineche, spre exemplu, deţinea deja, din studenţie, premii de referinţă.)

Acordînd libertate ludică fiecărui interpret, dar ţinînd ferm în mîini desfăşurarea întregii opere, regizorul Alexandru Fărcaş a creat un spectacol dinamic — în scenografia semnată de Andrei Şchiopu, cu plastica scenică de Alexandru Iorga. Scena confruntării Geronimo — conte, apoi declaraţia de dragoste a Fidalmei făcută lui Paolino sînt doar două dintre momentele cele mai reuşite, prin gesturile personajelor în raport cu scaunele din decor, gesturi ce „comentează" situaţia scenică.

La pupitrul dirijoral, lect. Imre Mokos a impulsionat favorabil discursul muzical (inclusiv faţă de unele tendinţe de a trena ale soliştilor). Orchestra şi clavecinul (partida susţinută de lect. Ştefan Rónai), întreg ansamblul, au evoluat în consens cu cerinţele stilistice.

Concerte ale Liceului de Artă

Ştacheta valorilor este din ce în ce mai ridicată în condiţiile atît de strînse ale competiţiei în care se află acum discipolii secţiilor de muzică din învăţămîntul liceal. Pentru ca experienţa podiumului să fie oferită cît mai multor talente, Liceul de Artă clujean a alcătuit, în ultima vreme, programe incluzînd şi cîte o singură parte a lucrărilor concertante.

Primul dintre concertele din luna mai ale orchestrei Liceului — conduse de prof. Mihai Guttman — a urmat acest principiu, unitatea programului fiind asigurată prin asamblarea unor piese apropiate estetic. Să aderăm deci, la aplicarea primordială a criteriului solistic în a evalua realizările expresive.

Creaţia mozartiană — larg reprezentată aici — este domeniul ideal de formare a interpreţilor, prin îmbinarea expresiei personale cu disciplina stilistică. Grupul concertino din *Serenada K.V. 239* — Ioana Muşat (clasa a XI-a), Agatha Jakab, Gabriela Nişa, Petre Havaletz (cu toţii în clasa a XII-a) — cu o frazare firească — nu a avut totuşi destulă degajare în a face simţită, dincolo de grijă, bucuria de a face muzică. În partea I a *Concertului pentru clarinet şi orchestră, K.V. 622*, partida solistică — Zoltán Reman, clasa a XII-a, prof. Gheorghe László — a fost redată nu cu virtuozitate instrumentală, ci prin muzicalitate virtuoză. Momentele de suspensie dramatică, specifice dezvoltării, s-au integrat în fluenţa discursului, convingător. Solistul *Concertului nr. 2 pentru corn şi orchestră, K.V. 417*, Nicolae Balu — clasa a XII-a, profesor Vasile Oprea — a transformat atributul „îngrijită" al interpretării în valoare artistică — datorită rezolvării tehnice acurate şi interiorizării expresive.

Mai puţin pregnantă, redarea *Concertului în do major pentru oboi şi orchestră* de Haydn a solistului Ioan Berci — clasa a XII-a, profesor Aurel Marc —, ale cărei calităţi au fost puse în umbră de inconstanţa pulsaţiei ritmice, mai ales în final. Deşi restrînsă la o singură parte a *Concertului op. 25* de Mendelssohn-Bartholdy, participarea pianistei Elisabeta Orza — clasa a X-a, profesor Paul Buzás — a evidenţiat o personalitate solistică dinamică, ce ştie să se autocontroleze eficient. Secţiunile expansive susţinute cu fermitate tehnică şi dialogul liric lipsit de efuziuni s-au integrat într-o unitate coerentă. O ultimă pagină din acest program, *Concertul pentru flaut* de Chaminade — cu sonorităţi romantic-impresioniste idilice — a fost înnobilată de puritatea expresivă pe care i-a dat-o Kinga Prada — clasa a IX-a, profesor Iuliu Havaletz —, cu o muzicalitate aparte.

Al doilea program al lunii mai, susţinut de aceeaşi orchestră, a adus în prim-plan pe pianistul Daniel Goiţi — clasa a XI-a profesoară : Irina Szarvady — ca solist al *Concertului în mi bemol major* de Liszt. Tonul său de mare consistenţă, în întreaga scară de intensităţi, permite gradaţii de mare amplitudine, atît în continuitatea ducturilor tensionale izolate, cît şi în revenirile temei ciclice. Masivitate şi delicateţe catifelată (deosebit, momentul îmbinării expresive cu clarinetul), lirism şi forţă dramatică, zbucium tragic, instinct ludic, elan eroic s-au întrepătruns într-un tot unitar — prin transfigurarea artistică a unei personalităţi puternice.

În acelaşi concert, *Trei dansuri româneşti* de Rogalski — redate cu verva de culori specifică — şi *Simfonia în sol minor, „Visuri de iarnă"* de Ceaikovski — în primă audiţie clujeană (!). *Simfonia* a permis reliefarea resurselor expresive ale tuturor compartimentelor de orchestră (bogate, îndeosebi în partida de violoncel). Dacă în partea I, lirică, am fi simţit nevoia de mai mult dinamism, în schimb finalul viguros a arătat că majoritatea componenţilor acestui ansamblu se află deja la nivelul unei orchestre profesioniste de maturitate.

Să mai subliniem, cu acest prilej, dimensiunile activității estetic-formative desfășurate de profesorul Mihai Guttman — dascălul emerit (fără a avea acest titlu) al sufletelor noastre, ale tuturor celor pe care ne-a învățat Muzica.

Manifestările Liceului de Artă au devenit o oglindă a condiției înalte a celor mai tineri muzicieni ai noștri — în acest an cu adînci semnificații —, muzicieni ai căror reprezentanți de excepție merită o și mai largă prezentare în competițiile de pretutindeni, întru lauda școlii românești.

Elena-Maria ȘORBAN

Concerte și recitaluri

De cîțiva ani a devenit o tradiție ca în prag de vară instituțiile clujene de învățămînt artistic, alături de Filarmonică, să aducă un cald omagiu cu prilejul aniversării zilei sale de naștere, maestrului Sigismund Toduță. Astfel, în Studioul Conservatorului a avut loc un recital de muzică și poezie care a cuprins ciclul de *Lieduri pe versuri de Ana Blandiana* — „La cules de îngeri", „Iubire", „Ca și cum", „Locuită de un cîntec", „Cîntec de leagăn", „Non plus ultra", „Rugăciune", „În satul în care mă-ntorc", „Această plutire" și „Eu cred că norii", — în interpretarea mezzosopranei Edith Simon și a pianistei Suzana Péntek și lucrări pentru cor pe voci egale pe versuri din *Antologie de poezie populară* de Lucian Blaga, *10 miniaturi corale* — „Duce-m-aș", „Pădure, dragă pădure", „Cîtă boală", „Cîntă cucul", „Strigă moartea", „Cine n-are dor", „Alină-te dor", „Vai bădică", „Frunză verde de mohor" și „Cîne-a scornit urîtu" —, interpretate de corul de fete al Liceului de Artă, sub conducerea lui Mihai Guttman. Prin comparație, bogatul fond poetic ne-a apărut substanțial amplificat cu noi valențe estetice în versul *cîntat* al Anei Blandiana sau în cel *zis* — în sensul termenului folcloric — al textului antologic blagian, față de versul *rostit* (poate cu un surplus de patos dramatic, de către actrița Melania Ursu), muzica lui Sigismund Toduță relevînd frumuseți subtextuale în primul caz, iar în cel de al doilea, subliniind mai pronunțat sentimentul exprimat prin cuvîntul din popor.

Fără-ndoială, în literatura genului *Concertul pentru flaut și orchestră* al aceluiași compozitor se înscrie ca o lucrare de referință. Dedicată unui instrument ancestral, această creație explorează un spațiu estetic arhaic, utilizînd un material provenit dintr-un motiv de trei sunete descendente (mi, re diez, si), care proliferează printr-o continuă variație, într-o împletire de structuri melodice, heterofonice și polifonice pe parcursul celor trei părți, cu rezonanțe de cîntec lung sau de baladă. Prezentat în primă audiție la Cluj, *Concertul....* a avut un interpret ideal în Gavril Costea, posesor al unei tehnici transcedentale, care a trecut cu uimitoare dezinvoltură, de la flautul obișnuit, la flautul alto și flautul piccolo, instrumente solicitate intensiv de partitură, performanță ce avea să fie urmată de o strălucită versiune a *Concertului în sol major* de W. A. Mozart. Cu binecunoscuta-i măiestrie Emil Simon a asigurat acompaniamentul ambelor lucrări, oferindu-ne la rîndu-i în final o interpretare convingătoare prin precizie, colorit sonor și echilibru, a suitei simfonice *Șeherazada* de Rimski Korsakov, cu un remarcabil solo de vioară al concertmaestrului Vasile Horvath.

Un concert al „Cappellei Transylvanica" poate constitui cu certitudine, oricînd și oriunde, un eveniment artistic de prim ordin, astfel încît este lesne de înțeles atenția de care s-a bucurat festivitatea din Studioul Conservatorului, închinată aniversării celor trei decenii de activitate a prestigioasei formații. În vibrantul său cuvînt omagial, conf. univ. Ninuca Oșanu-Pop, rectorul institutului, a evocat principalele momente din evoluția acestui cor, primul care a susținut la noi în țară, la un înalt nivel profesional, concerte de madrigale după cel de al doilea război mondial, precum și meritele de excepție ale maestrului Dorin Pop în promovarea a nenumărate creații din patrimoniul autohton, majoritatea în primă audiție absolută. În încheiere interpreții au entuziasmat ca de obicei auditoriul, prin admirabila tălmăcire a unor bijuterii din literatura corală a Renașterii franceze, franco-flamande și italiene.

De asemenea, tot sub semnul evenimentului s-a înscris și ciclul *Integrala sonatelor pentru vioară și pian* de L. v. Beethoven, în versiunea cuplului Andrei Agoston — Nina Panieva Sebesi, într-un deplin acord de sensibilitate și concepție. Dacă, în general, conflictele dramatice au fost oarecum atenuate de temperamentul stăpînit și echilibrat al celor doi protagoniști, în schimb putem califica drept excepțională redarea momentelor lirice din părțile lente unde profundele sensuri și variatele nuanțe ale simțirii și gîndirii beethoveniene au fost dezvăluite cu generozitate.

Ca oaspete la pupitrul Filarmonicii, pe lîngă o interpretare care a întrunit pe deplin adeziunea publicului a popularei cantate *Carmina burana* de Carl Orff, Remus Georgescu și-a prezentat în prima audiție clujeană propria lucrare intitulată *Ecouri*, oratoriu pentru solist, cor de femei, bandă magnetică și orchestră, pe textul a trei poeme de Radu Stanca : „Ecouri din mină", „Cinegetica" și „Aura tragică", în care se remarcă exprimarea concentrată a unui material muzical substanțial. După cum mărturisea autorul într-un interviu acordat ziarului „Făclia", „forma lucrării i-a fost sugerată de unele idei dezvoltate de Constantin Noica în tratatul său de etnologie — volumul doi din „Devenirea întru ființă". Din punct de vedere muzical, aceste sugestii dirijează evoluția discursului sonor spre o continuă ascensiune în spirală și pe multiple planuri, sub impulsul unor acumulări tensionale succesive.

În concertul „Ars Novei", incluzînd două creații exemplare prin concizionea exprimării și profunzimea mesajului — cele 7 *lieduri* de Alban Berg (interpretate de Liliana Bizineche și pianista Monica M. Giurgiuman) și *Patru piese pentru vioară și pian* de Anton Webern (interpreți : Grigore Botár și Ninuca Oșanu-Pop), — Cornel Țăranu a invitat în mod implicit publicul la meditații comparative pe marginea programului prezentat ulterior. S-a putut observa astfel cum Adrian Iorgulescu, în lucrarea sa *Ipostaze IV* pentru două grupuri de percuție, „pigmentată" cu chiuituri și hăuluri, deși aspiră la mai mult, nu poate depăși stadiul unui simplu divertisment, sau cum, de pildă, Wolfgang Steffen în *Introversion* pentru pian (interpretă : Ninuca Oșanu-Pop) sau Rudolph Bubalo în *Soundposts* pentru vioară, clarinet și pian (interpreți : Grigore Botár, Ioan Goilă și Ninuca Oșanu-Pop), exprimînd o succesiune rapidă de stări conflictuale prin contraste șocante, exagerează dimensiunile lucrărilor în raport cu conținutul. În acest context, piesa pentru clarinet solo intitulată *Carnix* a lui Șerban Nichifor (interpret : Ioan Goilă), judicios proporționată, cu efecte de tulnic și aluzii de dans popular, nu a avut decît de cîștigat cu toate că — la rîndul ei — s-a dovedit mai mult speculativă decît densă, în tentativa de evocare a unor zone spirituale etnice devenite obsedante pentru noul val al creatorilor noștri. Pe de altă parte însă, în cadrul aceluiași concert, în cantata *Orfeu* pentru bariton și ansamblu (solist : Ion Budoiu), Cornel Țăranu a demonstrat încă o dată, că este extrem de aproape de sine însuși ca modalitate de exprimare artistică. Creația sa actuală, ce-și trage o substanțială sevă din frămîntările lumii contemporane, ne apare constant axată pe idei profunde, generoase. Transpunerea în muzică a versurilor lui Cezar Baltag se reflectă în partitura vocală printr-o permanentă oscilare între recitarea propriu-zisă și cîntarea textului, fapt ce coincide cu alternarea momentelor de un lirism mocnit și izbucniri încărcate de puternice ten-

siuni dramatice, compozitorul evitînd parcă să distragă atenţia ascultătorului de la sensurile cuvîntului, prin combinaţii sonore ostentative. Astfel, turnurile lirice ale fluxului melodic sînt cu regularitate, fie persiflate, fie înăbuşite prin reacţii fonice aspre, uneori chiar violente, expresie a unui intens zbucium interior, la care autorul ne face părtaşi.

Fără a fi stimulat de asemenea impulsuri lăuntrice, în *Signale pentru ansamblu*, Peter Szegö — fost discipol al lui Cornel Ţăranu în anii studenţiei — a compus o muzică interesantă datorită mai ales contrastelor dinamice şi timbrale rezultate din exploatarea cu fantezie a potenţialului expresiv al unor categorii de instrumente de suflat şi percuţie, atît de fascinante — după cum am mai avut prilejul să o constatăm — pentru majoritatea creatorilor de astăzi şi de pretutindeni, în arta sunetelor.

Iată deci că „Ars Nova", pe lîngă importantul său rol de informare selectivă, îşi aduce în continuare preţiosul aport în afirmarea şi confirmarea valorilor muzicale contemporane.

Casiu BARBU

SIBIU

Festivalul internaţional de jazz Sibiu'85 — Ediţia a XV-a, jubiliară

Seria de concerte „Perpetuum Jazz" organizată de Radioteleviziune începînd din luna ianuarie, recitalurile ce au avut loc în diferite oraşe ale ţării (dintre care le menţionăm pe cele susţinute de *Ion Baciu jr, Mihai Farcaş* şi formaţia *„Studio"* pe scena filarmonicii „Moldova" din Iaşi) au constituit avanpremierele celui mai important eveniment al vieţii jazzistice româneşti : *Festivalul Internaţional de Jazz de la Sibiu*. Organizatorii, Uniunea Tineretului Comunist, Comitetul Judeţean Sibiu, Casa de Cultură a Ştiinţei şi Tehnicii pentru Tineret şi RTV Română au reunit în cele patru gale desfăşurate în serile de 21, 22, 23 şi 24 martie pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor un mare număr de instrumentişti şi formaţii din ţară, muzicieni de prestigiu ai jazzului european : *„String Connection"* (Polonia), *Simion Sterev* (Bulgaria) şi pianistul *Leonid Chizhik* (U.R.S.S.).

La această a XV-a ediţie, jubiliară, a Festivalului am ascultat multe recitaluri de mare calitate prezentate de tineri şi dotaţi instrumentişti din Timişoara, Iaşi, Cluj-Napoca, Suceava, Bucureşti, Botoşani, Constanţa, Reşiţa, Ploieşti, Satu-Mare, alcătuind o sugestivă hartă a răspîndirii şi valorii jazzului ce se practică azi la noi. Cele mai multe formaţii au sosit din Cluj-Napoca, centru muzical de renumit prestigiu, unde jazzului i se acordă de decenii un constant interes, fiind cultivat cu perseverenţă, pasiune şi competenţă atît pe plan teoretic, prin cursuri de istorie a genului şi prezentări susţinute de *I. Viehmann* sau *Virgil Mihaiu*, cît şi practic, prin concerte şi recitaluri la cele trei cluburi de profil active în prezent. Activitate efervescentă reflectată în diversitatea stilistică şi calitatea programelor oferite de oaspeţii clujeni la Festival. Amintim septetul de dixieland şi bigbandul ansamblului armatei, de cîţiva ani cel mai bun ansamblu de acest tip din ţară, dirijate de *Mihai Porcişanu*, care a evoluat în a treia gală şi ca leader al unui trio, interesant ca formulă de agregare sonoră (trombon, contrabas, baterie) şi ca modalităţi de închegare în limitele unităţii de stil a ideilor provenite din diferite surse muzicale : jazz (bop, cool, free), intonaţii populare româneşti, sonorităţi de tip cameral. Alternanţa rapidă a sugestiilor melodice, pasajele de mare virtuozitate tehnică (*Mihai Porcişanu* — trombon, *Lucian Păiş* — baterie), ambianţa muzicală generală de intensă trăire artistică, toate acestea au avut adesea calitatea unei adevărate revelaţii.

Tot din oraşul de pe Someş am mai ascultat bigbandul „Gayo" al Casei Pionierilor, ai cărui instrumentişti, în ciuda tinereţii, răzbat cu succes prin mulţimea dificultăţilor ritmice şi intonaţionale ale aranjamentelor scrise de profesorul şi dirijorul Ştefan Vannai şi duo-ul surorilor *Dana şi Adina Ardeleanu*, cu un repertoriu alcătuit din teme de mare frumuseţe şi rafinament din Bach, Gershwin, bossa-nova, J. Răducanu şi M. Popp.

Suceava şi, de curînd, Botoşanii figurează pe harta jazzului românesc prin activitatea *Ancăi Parghel* (voce, pian) şi a lui *Liviu Mărculescu* (trombon), reuniţi de cîteva luni într-un original duo. Ei au prezentat un recital minuţios şi inspirat realizat, cu teme melodice frumoase compuse de *Anca Parghel*, care şi-a revelat reale calităţi de acompaniator dar mai ales virtuţile glasului capabil de nuanţe şi timbruri pure, glas în ale cărui vibraţii erau detectabile unde de sorginte expresionistă. Compoziţiile proprii „Călătorie în vis" şi „Bulgăre de zăpadă" au fost punctele iradiante ale unui recital care a impresionat prin accederea spre performanţă (dificultăţile tehnice odată depăşite vădeau combinaţii timbrale uneori insolite născute din relaţia voce-trombon, adecvate, însă, ideii argument), prin pondere şi frumuseţe.

Timişoara, oraşul care a dat jazzului românesc şi european muzicieni de notorietate dintre care îi amintim doar pe *Richard Oschanitzky* şi *Eugen Gondi*, a fost reprezentat la Festivalul de la Sibiu de ghitaristul *Bela Kamocsa* (un estet al armoniilor, nuanţelor şi întrepătrunderilor dintre muzică şi tăceri impregnate de sunete implicite), de trio-urile *Mircea Tiberian* şi *Eugen Gondi*, trei opţiuni de stil, trei modalităţi de „sonorizare" a ideilor muzicale. Pianistul *Mircea Tiberian* este un adept al culorii, al luxuriantei, al bogăţiei armonice din mijlocul căreia se ridică, asemeni unui „Stol de păsări" teme melodice lirice de o mare frumuseţe, expuse la saxofonul bariton şi sopran sau la flaut de *Liviu Butoi*, instrumentist excelent cu care *M. Tiberian* şi-a descoperit profunde afinităţi muzicale. Improvizaţiile pe temele proprii „Vînt de primăvară", „Aşteptare", „Bizonul de aer" au constituit o muzică deosebit de sensibilă, de rafinată, căreia *Marius Radu*, un contrabasist provenit dintr-o orchestră simfonică (filarmonica timişoreană) a ştiut să-i sublinieze temperanţa de tip cameral.

Alegîndu-şi colaboratori de talia unui *Ioan Bota* (contrabas, sensibil şi inspirat) şi *Dan Ionescu* (un as al ghitarei), *Eugen Gondi* reapare pe scenă după cîţiva ani de absenţă cu un trio alcătuit din muzicieni care au ştiut să-şi afirme plenar calităţile de improvizatori, aflîndu-şi, totodată, sintonia, coeziunea de grup, în pofida timpului scurt de cînd colaborează. Inspiraţia melodică, tensiunile şi relaxările, strigătele şi şoaptele muzicale, armoniile izvorîte de pe corzile ghitarei lui *Dan Ionescu* erau tot timpul comentate, augmentate, direcţionate unui relief ritmic de mare inspiraţie de către *Eugen Gondi*, maestrul tobelor româneşti, cei trei muzicieni văzîndu-se răsplătiţi la sfîrşitul recitalului timp de 20' de aplauzele unui public entuziasmat, cucerit de calitatea muzicii ascultate.

Pianistul *Harry Tavitian* (Constanţa) a devenit binecunoscut în rîndurile publicului iubitor de jazz prin interpretările pasionate conferite creaţiilor celebrilor autori de blues, ca leader al formaţiei de free „Creativ". Tînărul muzician rămîne adeptul liniei de sinteză dintre diverse epoci şi stiluri muzicale pe care doreşte a le integra sau adapta spiritului, mijloacelor de expresie ale freejazzului. În ultimii ani el îşi dovedeşte interesul pentru muzica veche românească, populară şi cultă, mai puţin explorată în jazz, ale cărei sugestii melodice, ritmice, timbrale, dau naştere unui conglomerat sonor şocant, original.

Două dansuri din Codex Caioni, melodii lirice și de dans din Ardeal și Levant au constituit punctele de plecare ale improvizațiilor lui *Harry Tavitian* (pian, fluiere) și *Corneliu Stroe* (baterie, fluier, eufoniu), în care am regăsit derulate într-un montaj creativ, adaptate concepției free și stilului propriu pianistului cunoscuta melodie de joc notată de *Ion Căianu*, ritmurile dinamice, fruste, a căror tratare sugera abandonul, uitarea de sine a dansatorului prins de beția jocului. Instrumentele erau adecvate spiritului sincretic al muzicii, fluierele, eufoniul (ce revela asociații cu timbrurile tulnicelor), clopoțeii, strigătele de dans ale protagoniștilor recreau atmosfera unei petreceri populare, frînturi de teme sau ritmuri fiind asamblate unor noi armonii, expuse pe pulsația swingului sau ad libitum. Bogăția sugestiilor și caracterul șocant (în sens pozitiv), spectaculozitatea întregului demers artistic a impus, desigur, din partea publicului o cultură muzicală aptă a-l face să înțeleagă originile creației născute spontan în fața sa, să aplaude modul interesant de recreere pe baza unui material dat și nu doar spectacolul, în sine interesant, dar nu suficient pentru a pătrunde muzica prezentată.

Mulțimea recitalurilor de înaltă ținută audiate face imposibilă comentarea în spațiul de care dispunem. *Ion Baciu jr* și formația *„Studio"* din Iași, *Johnny Răducanu, Marius Popp, Dan Mîndrilă*, frații *Ovidiu* și *Decebal Bădilă* din București, programul de *third stream* (al treilea curent) prezentat de orchestra filarmonicii sibiene dirijată de *Petre Sbârcea* cuprinzînd lucrări de Dumitru Capoianu scrise special pentru concertul de deschidere al Festivalului au constituit tot atîtea momente de maxim interes pentru public.

Invitații de peste hotare au lăsat impresii de neșters în amintirea tuturor participanților. Formația *Simion Sterev* (Bulgaria) a făcut o demonstrație de înaltă clasă a modalităților de adaptare a elementelor jazzului contemporan la spațiul de simțire și exprimare muzicală originală ce se păstrează la sud de Dunăre. Alți muzicieni notorii ai jazzului internațional au venit din Polonia, formația *„String Connection"* dovedindu-se un reprezentant de marcă al jazz-rockului actual. Instrumente electronice sofisticate erau puse în serviciul unei bogății inepuizabile de idei, erau capabile de profunzimi și nuanțe timbrale greu de imaginat, efectul muzicii asupra ascultătorului saturat după patru zile de audiție fiind răscolitor. Dar cea mai impresionantă, mai originală experiență trăită la Sibiu ne-a prilejuit-o pianistul sovietic *Leonid Chizhik*. El face parte dintre acei muzicieni și artiști contemporani — tot mai mulți la număr — care consideră că jazzul își depășește condiția de limbaj, mod de exprimare, devenind tot mai mult „o formă superioară a artei sunetelor, ce (...) permite exteriorizarea spontană prin intermediul improvizației a unei întregi lumi de trăiri, de gînduri, de idei muzicale", pianistul sovietic avînd capacitatea rară de a sintetiza într-un demers muzical *spontan* și *original* sugestii sonore deosebit de diverse : teme beethoveniene (Chizhik este pianist de formație clasică), teme de jazz, formule ritmice de rock, muzică populară etc. Toate acestea sînt exprimate grație unei fantezii și virtuozități instrumentale ieșite din comun, ce a determinat pe cei care l-au ascultat să-l considere drept unul dintre cei mai mari muzicieni actuali.

A XV-a ediție a Festivalului Internațional de Jazz de la Sibiu va rămîne ca una dintre manifestările memorabile ale jazzului românesc din ultimii ani.

Alexandru VASILIU

CRAIOVA

O nouă operetă pentru copii

Preocupat de educația muzicală a copiilor, Teatrul liric din Craiova a pus în scenă o nouă operetă pentru copii, *Mușchetarii măriei sale* de Constantin Ungureanu, pe un libret de Ion Lucian. Lucrarea sa pare a fi o continuare a poveștii muzicale *Cocoșelul neascultător*, a aceluiași compozitor.

Regizoarea spectacolului, Zoe Susana Gartner a înmănunchiat armonios scenele tragi-comice, folosind dansul, agrementul ritmic, peste care se revarsă, ca un parfum, lirismul muzicii, o muzică captivantă, accesibilă copiilor, evidențiind un apreciabil meșteșug de orchestrație. Scena și micii spectatori s-au aflat angajați într-un permanent dialog, care a imprimat spectacolului un plus de voioșie și de participare.

Realizatorii operetei s-au întrecut în a reda fidel și cu aplomb personajele pe care le înfățișau. Iată-i : *Ursul* (Petre Oprișor), *Pisica* (Miruna Marin), *Cocoșul* (Valentin Fira), personaje care au format cuplul celor trei „Mușchetari". Apoi, *Vulpea* (Ileana Petrescu), *Lupul* (Ioan Bucșa), *Privighetoarea* (Alexandra Mircea), *Corbul* (Mircea Bezetti), *Bufnița* (Tatiana Drăghici) și *Măgăria sa măgarul* (Ion Kelemen).

Scenografia, semnată de Sorin Novac, ne-a sugerat decorul basmelor românești, cu o policromie în decor și costumație, iar coregrafia a fost sugestiv modelată de către Ion Kelemen, atît la ridicarea cortinei în care apar, aevea, ca niște umbre în semiîntuneric, Zmeul, Luna și Prințul ierbilor, cît și-n desfășurarea basmului prin dansul Iepurașilor și al Maimuțelor.

Conducerea muzicală a fost asigurată de Alexandru Iosub, care a pus în valoare melodiile lui Constantin Ungureanu inspirate din folclor, unele devenite adevărate leitmotive pe parcursul partiturii.

Alături de intenția educativă a operetei, se degajă din întregul spectacol o notă de umor sănătos, de ironie ușoară la adresa *Bufniței*, a *Vulpii* șirete și a *Măgarului*, devenit rege al animalelor.

Cu această operetă, Teatrul liric din Craiova și-a sporit zestrea repertoriului destinat copiilor.

Boris CHELARU

MARGA — 1985

În comuna Marga din județul Caraș-Severin, în zilele de 18 și 19 mai 1985, au avut loc două importante evenimente artistice datorită cărora — așa după cum am observat în ultimii ani — a fost ridicat prestigiul comunei, făcînd-o cunoscută întregii țări : a) Închiderea cursurilor Universității de educație muzicală, și b) Festivalul corurilor de copii „Timotei Popovici", în cea de a III-a ediție a acestuia.

Universitatea populară de educație muzicală din Marga — unică în țara noastră pînă acum — este patronată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și intens susținută de Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, de organele locale de partid și de stat. Mulți compozitori și muzicologi români au poposit adesea la Marga, prezentînd diferite teme muzicale cursanților din localitate — intelectuali, țărani, muncitori, elevi, toți membri ai Asociației culturale „Mărgana", prezidată de ing. Nicolae Jompan. Muzicologul Gheorghe Firca a oficiat întregul protocol de închidere a cursurilor Universității de educație muzicală, însă nu înainte de a da cuvîntul invitaților de a-și prezenta temele programate pentru cursanți. Compozitorul Liviu Comes a expus succint ideea de polifonie, prezentînd cu acest prilej lucrarea sa „Lumea polifoniei", apărută recent la Editura Muzicală (1985). Muzicologul Octavian Lazăr Cosma a sprijinit călduros activitatea acestei Univer-

sităţi populare de educaţie muzicală, scoţînd în evidenţă rezultatele minunate obţinute de săteni în manifestările artistice organizate în cadrul Festivalului „Cîntarea României" sau în alte prezenţe artistice din ţară şi chiar străinătate. De asemenea, a elogiat activitatea profesorului Dumitru Jompan, reliefînd multiplele activităţi şi preocupări artistice ale acestui neobosit şi talentat animator al vieţii muzicale din comună. Muzicologul Titus Moisescu s-a referit la necesitatea culegerii folclorului muzical şi a folclorului obiceiurilor de pe valea Bistriţei, unde este aşezată comuna Marga, acţiune extrem de importantă, ţinînd seama de faptul că pînă acum încă nu a fost realizată o colecţie de muzică populară reprezentativă pentru această importantă regiune folclorică, ce face legătura dintre Ţinutul Pădurenilor şi cîmpia Banatului. Compozitorul Cornel Arion a evocat personalitatea lui Timotei Popovici, al cărui elev a fost la Sibiu, prezentînd cursanţilor, înregistrată pe bandă de magnetofon, relatarea lui Timotei Popovici însuşi referitoare la felul în care el a compus muzica pentru „Doina" lui Eminescu. În încheiere au fost înmînate cursanţilor diplomele oferite de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor.

A doua zi — după o întîlnire cu profesorii de muzică, dirijori ai corurilor de copii — într-un frumos decor natural specific acestei regiuni de dealuri submontane — s-a desfăşurat cel de al III-lea Festival al corurilor de copii „Timotei Popovici", spre omagierea celui care, studiind muzica la Caransebeş cu Antoniu Sequens, a compus şi publicat numeroase cîntece şi coruri pentru copii, încă din primii ani ai secolului nostru, cîntece devenite populare datorită frecventei lor utilizări în şcolile de toate gradele. Au participat 12 formaţii corale, pe care le vom menţiona aici, în ordinea apariţiei lor pe scenă, spre ştiinţă şi cinstire : Corul „Canon" al Şcolii generale din Marga. Dirijor : Dumitru Jompan, Corul Şcolii generale nr. 2 din Lugoj. Dirijor : Constantin Rusu, Corul „Armonia" al Şcolii generale nr. 12 din Reşiţa. Dirijor : Cornelia Ponoran, Corul „Viva la Musica" al Şcolii generale nr. 4 din Lugoj. Dirijor : Alexandru Taşcău, Corul Şcolii de muzică din Deva. Dirijor : Doina Hotea, Corul claselor V—VIII ale Liceului pedagogic din Caransebeş. Dirijor : Marcel Rusu, Corul Şcolii generale nr. 7 din Caransebeş. Dirijor : Maria Rusu, Grupurile corale ale Şcolii nr. 2 din Oţelu Roşu. Dirijor : Emil Berzovan, Corul Şcolii generale nr. 2, secţia muzică, din Oţelu Roşu. Dirijor : Elena Ianto, Corul de copii „Mlădiţe" al şcolilor generale din Copăcele şi Zorile. Dirijor : Ivan Liber, Corul Şcolii generale din Teregova. Dirijor : Nicolae Moacă, Corul Liceului pedagogic din Caransebeş. Dirijor : Marcel Rusu.

Juriul Festivalului — care a apreciat strădaniile tuturor acestor formaţii, înmînîndu-le diplome şi cadouri şi adresîndu-le cuvinte de îmbărbătare — a fost prezidat de compozitorul Liviu Comes, secretarul secţiei de muzică pentru copii a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, asistat de compozitorii Myriam Marbe şi Cornel Arion şi de muzicologii Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Firca şi Titus Moisescu.

Impresia lăsată de cele 12 formaţii corale a fost excelentă, trezind în rîndul auditoriului sentimente de încîntare şi entuziasm. Toate corurile de copii au evoluat cu o bună pregătire artistică, străduindu-se în mod evident să lase o impresie cît mai agreabilă. Au reuşit pe deplin să ne convingă — pe noi, cei veniţi din alte părţi ale ţării, şi organele de partid şi de stat din comună şi din conducerea judeţeană — că acest Festival este nu numai un prilej de bucurie şi destindere pentru copii, ci şi o necesitate culturală, artistică, educativă, fiind singurul festival destinat corurilor de copii în ţara noastră. Tradiţia instituită aici, oamenii minunaţi din comună, decorul natural excelent, încîntător pentru cei mici, pasiunea, dăruirea şi talentul profesorului Dumitru Jompan, care nu a precupeţit nici un efort spre a face din acest Festival o reuşită — toate acestea vor putea contribui în mod evident la permanentizarea Festivalului şi la o mai amplă organizare a lui în viitoarele ediţii.

În încheiere aş dori să sugerez dirijorilor de coruri de copii ca în viitor să fie preocupaţi mai intens de o mai atentă selecţionare a pieselor pe care le vor introduce în repertoriu. La Marga am audiat cu plăcere coruri de o mare valoare artistică, care au fost executate cu măiestrie, stîrnind aplauzele publicului. În acelaşi timp am ascultat însă şi piese corale lipsite de valoare artistică, convenţionale, „de serie", care nu au avut altă calitate decît aceea pe care eventual le-o oferea textul poetic. Ar fi de dorit ca profesorii, dirijorii de coruri să se orienteze către acele piese corale care potenţează, prin factura lor muzicală, latura artistică, educativă a muzicii, stîrnind interesul pentru muzică în rîndul executanţilor şi auditoriului. Numai aşa vom face un pas mare înainte în şcoală, în artă, pe podiumul de concert.

Titus MOISESCU

Wilhelm Georg Berger — Estetica Sonatei (II)

O încercare anterioară de a sugera ceea ce este gîndirea lui W. G. Berger asupra esteticii Sonatei — clasice, romantice, moderne și contemporane [1]) a întîrziat mai mult prin a prezenta, în general, concepția și metoda autorului și a trebuit de aceea (în ceea ce privea referirea la volumele propriu-zise) să se mărginească îndeosebi la *Estetica Sonatei Clasice*. Și poate că nu numai acesta să fi fost motivul constrîngerii precedentului meu comentariu mai ales la primul volum, ci, poate, însăși structura mare a lucrării lui Berger. Căci, deși concepută sub semnul „devenirii" (cuvînt drag autorului și ades repetat), al evoluției continue, există, cred, totuși o diferență între materia primului și — respectiv — a celorlalte volume : la început, Sonata *se caută pe sine*, odată cu stilul omofon, apoi, împlinită, *devine germinativă*, pînă la o eventuală autodistrugere. Iată de ce am gîndit că, într-o relatare despre un material atît de amplu, se poate pune o „pauză" între cele două faze. Și iarăși iată de ce, referindu-mă la „stările" respective ale Sonatei, mi-ar fi plăcut să numesc cele două etape ale relatării mele, parafrazîndu-l din nou pe Proust : I — „În căutarea unei Estetici a Sonatei" și II — „Estetica Sonatei regăsite".

Definirea estetică presupune detectarea poziției gînditorilor și a creatorilor. W. G. Berger avansează „o primă definiție a calității romantice, a felului de a fi romantic și a modului de a concepe realitatea reflectată în existență" prin „contemplarea la singular și la persoana întîi a naturii înconjurătoare, în punerea în rezonanță și în armonie a tot ceea ce este compatibil cu eul omenesc, cu lumea dorurilor sale știute și neștiute. Totul fiind în el, în om, omul se întoarce cu generozitate asupra întregii existențe pe care o știe însuflețită, în mișcare, continuu nouă, ca și individul favorabil înnoirii, dispus să împrimăvăreze totul. Mai întîi însă, individul se vede îndemnat să se cunoască pe el însuși (...). Persoana întîi la singular, prezentă și în clasicism, dar obiectivată, ocupă acum scena, subiectivînd obiectele și personajele, luminile și umbrele din jurul ei". (R. p. 56).

Berger îl va cita, pe parcursul expunerii, pe Hegel, în legătură cu „cauzele «trecerii la noua formă a artei» : „Principiul acestei treceri rezidă în faptul că spiritul, a cărui individualitate a fost pînă aici contemplată ca fiind în concordanță cu adevăratele substanțe ale naturii și ale existenței omenești și care, potrivit propriei sale vieți, voințe și acțiuni s-a știut și s-a aflat pe sine în această concordanță, începe acum să se retragă în infinitatea interiorului, dobîndind însă în loc de adevărată infinitate doar o întoarcere formală în sinea lui, și încă una finită". (R. p. 169).

Dar sîntem în special în universul lui Hölderlin, amplu (și pe drept așa !) pomenit de autor : „A fi unul cu totul, cu tot ceea ce viețuiește, a te întoarce în fericita uitare de sine, înapoi în universul atotcuprinzător al naturii [2]), aceasta este culmea gîndurilor și a bucuriilor."

Același Hölderlin care este reamintit în *Estetica Sonatei moderne* ca „surprinzînd dominanta unei epoci în ascensiune", precum Rilke vestește „instalarea și statornicirea unei noi atitudini față de artă și față de istoria ei" (M. p. 281) [3]).

Același Hölderlin, „gînditorul *clasic* și marele poet de puritate *romantică*" (s. n. — R., p. 61).

Dar nu numai lui Hölderlin îi este conferită această dichotomie fericită, între clasic și romantic. Dacă Berger decelează trăsături anticipative romantice și la un Clementi de ex. (R., p. 65), totuși Mozart este „marele vestitor al romanticului în muzică" (Cl., p. 208).

Afirmația pregătește situarea operei lui Weber, cel care-l anticipă pe Wagner, dar fiind „de sorginte mozartiană, din lumea lui «Don Giovanni»" (R., p. 117) și antrenează întrebarea : „Nu se înrudește oare Weber cu clasic-romanticul Hölderlin ?" (R., p. 125). Și totodată, poate că aici se poate introduce și remarca lui Berger asupra reținerilor lui „Weber (ca și cele ale lui Schumann) față de etichetări «romantice»", ca și asupra parcimoniei și precauției cu care cei doi foloseau cuvîntul „romantic" în scrierile lor. (R., p. 135).

În schimb E. T. A. Hoffman «acordă o greutate deosebită tocmai gustului romantic pe care, paradoxal, îl găsește mai degrabă în arta *trecutului* (s. n.) decît în muzica prezentului». Și, citîndu-l : „Haydn înțelege omenescul din viață în chip romantic ; el este mai comensurabil, mai inteligibil pentru majoritate. Mozart solicită mai mult supraomenescul, miraculosul, care sălășluiește în spiritul interior.

Muzica lui Beethoven agită pîrghiile fricii, ale fiorului, ale spaimei, ale durerii și deșteaptă tocmai acel dor nesfîrșit — care este esența romanticii. El este de aceea un compozitor pur romantic." (R., p. 113).

Acest citat trezește totodată și amintirea comentariului lui Berger din *Estetica Sonatei Clasice* (p. 133) în legătură cu dezvoltarea beethoveniană, apoi schubertiană „spre *marea sonată* și *sonata liberă*", dezvoltare în care „simplitatea clasică de odinioară cedează locul unei *complexități clasice de acuzată modernitate* (s. n.), încărcată însă și de germenii *instabilității romantice*" (s.n.).

Dacă, la 1784, Christian Friedrich Daniel Schubart scria, în captivitate, cu o încîntătoare candoare : «Sonata este așadar o conversație muzicală sau o

---

[1]) Pentru a facilita redactarea, referirile ulterioare la cele patru tomuri, vor fi desemnate, prescurtat, prin Cl., R., M și Ctp.

[2]) În alt timp și context estetic — și cu alte consecințe — dar totuși atît de apropiat, iată și citatul din Debussy : „nimic nu este mai muzical decît un apus de soare". (M. p. 100).

[3]) Iar debutul aceluiași tom (Estetica Sonatei Moderne) se face sub semnul altui poet, și anume Novalis (M., p. 24), reluîndu-se scrisoarea sa către August Wilhelm Schlegel, în care trimiterea la „principiul variativ" fusese considerată de Berger în Estetica Sonatei Romantice (R., p. 102—103) ca avînd un „rol atît de însemnat în definirea «ideii poetice» schumanniene".

[4]) Berger ni-l semnalează pe același Weber urînd „tablourile sonore prevăzute cu un titlu" față de care resimte „o acreală infernală", dar cu care totuși va trebui să se obișnuiască (R. p. 137).

Am putea numi cel puțin „prudentă" această atitudine a compozitorilor romantici față de termenul însuși, sau față de ceea ce astăzi ni se pare a fi fost arsenalul lor preferat. Berlioz, și el, „se convinge de poziția *facultativă* (s. n.) a argumentului literar, de lipsa de utilitate finală a unui scenariu în fragmente de roman" (R. p. 167) ; poziția antiprogram va fi exprimată ulterior și de G. Mahler (M. p. 57).

imitare a convorbirii umane prin intermediul unor instrumente neînsufleţite» (Cl., p. 100) referindu-se la triouri în general[5]), în schimb, în romantism, caracterul narativ (în sensul superior artistic), ca şi poeticul, devin trăsături caracteristice ale muzicii respective. Coincidenţa face ca tot un trio (*Trio pentru pian, flaut şi violoncel în sol minor, op. 63* de Weber, compus în 1819) să fie cel ce suscită remarca lui Berger : „în tipare asemuite celor clasice, într-un ciclu de mişcări (...) discursul muzical capătă note trăsături elegiace, transformîndu-se într-o naraţiune străfulgerată de erupţii de energie nebănuite, în tablouri de gen şi de caracter care apropie genul cameral de genul poemului simfonic" (R., p. 145—146).

Pentru Eduard Hanslick, *Frumoasa morăriţă* de Schubert este un mic *roman* (R., p. 163) în lieduri — trăsătură pe care Berger o extinde şi asupra muzicii camerale a lui Schumann sau Liszt. Iar trecerea spre modernitate va implica, ulterior, tocmai o eliberare în acest sens : „Dacă în trecut se considera că, în principiu, orice sonată este implicit «poetică», acum orice «sonată» se recuză, pe undeva de la o astfel de «poetică imanentă» pe cale de a fi coborită în planul unui simplu aspect aparţinînd facturii compoziţionale propriu-zise, participînd, în schimb, la o «problematică implicită sau explicită»" (M., p. 27).

De altfel, autorul distinge, comparativ, *estetica* (s. n.) sonatei clasice, *poetice* (s. n.), sonatei romantice şi *problematica* (s. n.) sonatei moderne (M., p. 17).

Pe parcursul lecturii, apar şi conceptele de *„gînd muzical*[6]), de idee muzicală care se învecinează în sferele artei şi gîndirii cu conceptele de idee poetică şi idee filosofică, fără să li se suprapună pînă la identificare" (R., p. 31) ; de „idei fixe" — la Berlioz, descinzînd din entităţile şi calităţile poetice ale lui Hölderlin (R., p. 42) ; de „idee estetică" şi de „gînd muzical", prin prisma considerentelor kantiene referitoare la Estetică (R., p. 33) ; de „idee poetică" sub semnul Novalis-Schumann deja pomenit (R., p. 102), pentru a reveni la „gînduri muzicale arhetipal moderne, prezentînd analogii cu arabescul sau ornamentul pur muzical..." (M., p. 27).

Şi iată-ne astfel ajunşi la un punct de fuziune între gîndirea despre muzică şi elemente de structură muzicală însăşi. Prin intermediul lui Hanslick, desfăţîndu-se prin *arabescul pur* schumannian, Berger rediscută concepţia despre melodie : „Hanslick îl anticipă pe Debussy care se referă, la rîndu-i, căutînd motivaţii antiwagneriene, la arabescul bachian" (R., p. 313). Ideea este reluată şi în *Estetica Sonatei Moderne* (p. 98) adăugîndu-i-se variatele definiţii ale melodiei la Wagner, Busoni, Schönberg-Webern, Hegel, Weber-Schumann-Liszt-Wagner, Hanslick, Strauss, pentru a ajunge la «definitiva» ei «despărţire de tematic» (M., p. 98—99). Şi poate acesta este drumul care va duce, în secolul XX, la textură, despre care Berger va remarca, în *Estetica Sonatei Contemporane*, că „înclină mai mult în direcţia contrastării discrete", transformînd *mişcarea în stare*[7]). (Pe un drum evolutiv organic legat de evoluţia leit-motiv — arabesc — textură, am putea urmări şi dezvoltarea principiului variaţional care va ajunge — afirmă Berger în *Estetica Sonatei Contemporane* — să înlocuiască travaliul tematic, acest travaliu „atacat şi ruinat metodic".)

Dar să revenim la momentul tardiv romantic unde Berger insistă adeseori asupra importanţei lui Liszt în procesul de eliberare a formei, prin evoluţia conceptului melodic, prin „emanciparea motivului de reper, supunîndu-l unor dezvoltări variaţionale cu periodice funcţiuni leitmotivice, definitivînd conceptul dezvoltării rapsodice care eliberează forma muzicală din strînsoarea arhitectonicii clasice". (R., p. 281). Căci, „în materie de formă, gîndirea lui Liszt să fi influenţat mai mult mersul lucrurilor decît gîndirea lui Wagner (...) Viziunea lui Liszt a corespuns într-un sens mai larg şi mai cuprinzător atît *sentimentului* (s. n.) de modernizare cît şi *voinţei* (s. n.) de modernizare în plină ascensiune către finele veacului «romantic»" (M., p. 39), „Liszt situîndu-se în vecinătatea informului" (R., p. 284).

Desigur că entităţile melodice-conducătoare de sorginte wagneriană şi lisztiană — ca şi consecinţa lor asupra formei — sînt totodată obiectul unor trimiteri pînă în contemporaneitate prin intermediul (citez trunchiat) unor Franck, Saint-Saëns, Smetana, Debussy, Skriabin, R. Strauss, Honegger, Schönberg, Berg şi, bineînţeles, Enescu (R., p. 299).

Şi — coincidenţă oare ? — o bună parte din numele de mai sus sînt cele ce fuseseră citate la începutul scrierii despre romantism spre a demonstra cum „acest ciclon al frămîntării sufleteşti şi aceste zbateri ale firii omeneşti" *vor ajunge* pînă *în* lucrări ale secolului XX (R., p. 57).

M-am întrebat oare de ce nu a precedat Berger această înşiruire cu numele unui Bach — autorul, de exemplu, al *Fugii nr. 24, în si minor,* din Caietul I al *Clavecinului bine temperat,* ca şi al fragmentului din *Johannes Passion* în care Petru îşi deplînge trădarea şi care, ca intensitate, depăşeşte (în stilul respectiv) romantismul, poate chiar spre un expresionism precum *Aşteptare* de Schönberg — citată în R., p. 57.

Şi, pentru că am ajuns a vorbi despre Schönberg, iată aici un citat din Busoni, asistînd la un „Matineu Schönberg", în 1911, citat care prin pertinenţa sa se va situa la antipodul poziţiei criticilor fără înţelegere la adresa fenomenului contemporan, precum Reichardt descriindu-l pe „umoristul" Beethoven (vezi partea I a recenziei) : „Să cunoască oare sentimentalismul o renaştere ? Judecînd după audierea — citirea şi studierea laolaltă — a pieselor pentru pian si a liedurilor de Arnold Schönberg, lucrurile ar îmbrăca aproape această aparenţă. Lacrimi zdrobite, adieri de suspine, rafale de vînt prin arborii întristării, foşnetul unor frunze tomnatice : aici şi acolo o scurtă răzvrătire[8]) sau reflexul unor grăbite raze de soare primăvăratic. Printre ele cîteva ghiduşii. Voci singuratice se furişează recitativic în intervale nebănuite — noi abia dacă le resimţim încă concordanţa. O armonie impertinentă care singură îşi toceşte ascuţişul prin permanenţa ei ; mică întindere a părţilor, frecvente respiraţii şi deslușiri de ecou, naivitate într-o măsură barbară. Şi iarăşi, din nou atîta lipsă de convenienţă, atîta clarviziune şi sinceritate (...) În fundul micului podium mocnesc neliniştit doi ochi, se mişcă scurt şi nervos o baghetă. Se vede doar capul şi mîna lui Schönberg (...) transmiţînd tot mai mult din febra lui —. O imagine neobişnuită, care, sprijinită de sonoritatea neobişnuită, exercită o fascinaţie" (M., p. 96).

„Renaştere a sentimentalismului" la Schönberg, dar şi orientarea către rigoarea muzicii vechi la Webern ! În 1906 acesta îşi ia doctoratul în filosofie, la Viena, sub îndrumarea lui Guido Adler, cu disertaţia despre *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaak (M., p. 106).

---

[5]) Căci «două voci nu formează niciodată o sonată, trei însă da» (!!!) — scria Schubart (Cl., p. 100).

[6]) Conceptul de „gînd muzical" revine adeseori de exemplu şi în legătură cu Beethoven (R., p. 68, 73, 77).

[7]) Justeţea revelatoare a remarcii transcende descrierea, detectînd esenţa fenomenului şi aducînd *dimensiuni noi în gîndirea despre muzică* ... Cum limitele prezentelor rînduri nu permit abordarea mai multor altor probleme de interes, voi insera totuşi aici o părere care, mi se pare, are aceeaşi calitate de a îmbogăţi şi reînnoi criteriile : vorbind despre *Simfonia a IV-a* de Ives, Berger o socoteşte „lipsită de «stil» dar plină în «caracter»" (M., p. 261), diferenţiere ce mi se pare de mare importanţă în pluridirecţionalismul stilistic şi în eclectismul, chiar, al secolului XX.

[8]) Este, totodată, aproape starea comunicată de „Noaptea transfigurată" care, audiată recent în simfonicul Filarmonicii bucureştene într-o remarcabilă interpretare datorită lui Ilarion Ionescu-Galaţi, şi-a impus modernitatea expresiei.

Aș lega acest eveniment de cel petrecut în 1829 cînd Mendelssohn-Bartholdy, care ascultase prelegerile lui Hegel despre „vasta anterioritate artistică" (R., p. 164) și era, totodată, influențat de Anton Friedrich Thibaut, la rîndul lui auditor al unui Kant „pledînd într-o manieră insuficient critică, dar cu entuziasm cuceritor în favoarea muzicii baroce și renascentiste" (idem), dirijase *Matthäus Passion* de J. S. Bach. De altfel, re-întoarcerea către muzica veche, fie ea barocă, dar în special *clasică*, revine ca refrenul unui rondo în lucrarea lui Berger. Generalul uman, tipul clasic sau romantic — cum s-a văzut și în lucrarea lui Berger — apare dincolo de curentele cu aceeași denumire. Dar acum este vorba de revenirea la clasicism ca o necesitate ciclică de regrupare a unor forțe componistice prospective („reînscriere în clasic" spune Berger). Și mai este vorba, în special și de revenirea în compoziție la o concepție de tip clasic (indiferent de stil), în creația însăși a compozitorilor din timpuri diferite, atitudine ce este uneori declarată și etichetată drept „neo-".

Mi-aș permite o nuanțare — și anume diferența între ceea ce cred eu că ar fi fost „nostalgia clasicismului" pentru un romantic și revenirea parțială la clasicism, parcă *curativă*, în secolul XX. Oricum, iată totuși acest aspect și spre jumătatea secolului al XIX-lea. Comentînd-ul pe Wölfflin, Berger scrie : „«neclaritate» romantică înseamnă aici, pînă la o anume limită, «a se lăsa ca forma să apară drept ceva *în schimbare, în devenire*» (s. n.) deoarece fenomenele de clasicizare care se accentuează în jurul anului 1840 vin să reinstaleze în parte sau pe cît posibil idealul de a se dobîndi în resortul formei muzicale «imaginea perfecțiunii în sine împlinite», rostul ciclului de mișcări ca un tot unitar fiind acela de a îl lăsa pe om să-și găsească o existență în sine împăcată, trecînd dincolo de marginile măsurii omenești". Iată totodată, cred, și răspunsul plenar la problematica stîrnită de Hölderlin cam cu jumătate de secol înainte !

Clasicitate și formă împlinită, romantism și formă în devenire. Care va fi poziția sonatei moderne față de formă și stil ? „Principala mutație constă în faptul că organizarea materiei sonore nu se face atît după principii stilistice cît mai cu seamă după criterii tehnice" (M.,p . 108), iar „știința muzicii cîștigă un sensibil avans față de teoria compoziției aplicate (...) Știința muzicii îmbracă un caracter implicit prospectiv, în timp ce metodologia compoziției muzicale atinge cu greu evenimentele și fenomenele strict actuale. Avansul cercetării istorice și sistematice din sfera gîndirii despre muzică împinge gîndirea muzicală la tehnicizarea și scientizarea mijloacelor de investigație și de aplicație. *Constructivismul*[9]) (s. n.) modern (...) primește astfel un spor substanțial de legitimizare". (M., p. 119 — comentariu la Guido Adler).

„Misiunea creatorului constă în a făuri legi, și nu de a urma unor legi", scria Busoni (M., p. 87), adevăr valabil în toate vremurile, dar formulat într-un moment în care se pregătesc drumuri structuraliste. Dar „*tehnicizarea* și *scientizarea* (s. n.) compoziției muzicale" riscă să ducă la un anumit „eclectism tehnic" al cărui virtual pericol Berger îl elimină, lămurind poziția sa „interimară", de „precondiție" pentru ceea ce va fi (M., p.117) . Iar acest „viitor" preconizat în primele decenii ale secolului va conduce prin „filiații și rupturi" (M., p. 133) și „tranzitii și consolidări" (M. p. 164) la o realitate muzicală, pentru noi familiară, dar pe care, poate, nu ne-am gîndit prea adesea să o privim prin prisma unei asemenea evoluții ca W. G. Berger.

„Exploralismul polidirecțional" al secolului XX, în care și Sonata mai dăinuie fie chiar ca structură (desi cu schimbări substanțiale), fie doar ca spiritualitate, impune o metodă de a cuprinde și de a sistematiza acest vast și variat material, care este *teoria inelelor*[10]) elaborată de W. G. Berger, încă din 1950 și cuprinzător expusă în *Estetica Sonatei contemporane* : cele trei inele (concentrice) pot cuprinde — într-o perioadă dată — atît lucrările cu o clară legătură de tradiție (inelul I), cît și cele, contemporane lor, manifestînd, unele, o evidentă deschidere evolutivă (inelul II), altele marcînd efectiv noul (inelul III).

Îmi amintesc cum, la lectură, am fost surprinsă găsind, în inelul I, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* de Béla Bartók, pe care aș fi bănuit-o în inelul III, căci cu ani în urmă lucrarea reprezentase pentru mine revelația unei expresii noi în muzică. Mirarea mea i-am mărturisit-o și autorului. Pentru Berger însă, muzica aceasta se așezase deja atît de net în desăvîrșire și definitiv, încît locul ei nu putea fi decît în primul inel.

Aș putea sublinia, de aci, că incitarea la discuții nu este unul dintre cele mai mici merite ale lucrării. Și totodată, aș mai adăuga că, aflîndu-ne la un sfîrșit de veac, criteriile noastre devin mai largi, mai cuprinzătoare, permițînd uneori și asociații surprinzătoare. „Istoria muzicii nu își neagă propria ei memorie" — scria Berger în *Estetica Sonatei moderne* (p. 19), idee ce va fi întregită, în *Estetica Sonatei Contemporane* prin afirmația că „forma sferică a timpului muzical cuprinde în concepția compozitorilor trecutul, prezentul și viitorul, permițînd interferențe și suprapuneri, alternări și comparații dintre cele mai felurite". De aceea părerile lui Wagner despre forma beethoveniană, apoi ale lui Lorentz despre cea wagneriană, nu par surprinzătoare într-un capitol ce explică Cvartetele de Bartók prin prisma beethovenianâ. La fel, sugestivă este așezarea *Cvintetului cu pian op. 57* de Șostakovici în lumina „enigmaticului" și „magistralului" *Trio cu pian*, în mi bemol major, op. 100 de Franz Schubert (...) „superbă soluție-model de filiație mozartiană, dar de finalitate schubertiană, întrunind înaltele virtuți ale tragicului clasic de expresie, de căldură și noblețe sufletească romantică".

Filiația denotă un rafinament al gîndirii. La fel de subtile apar nuanțele pe care le are autorul în aprecierea muzicii enesciene, precum „virtuțile consolatoare", „enigmaticul op. 30" ca și — incitatoare la discuții — părerea asupra naturii *seninătății* unor opusuri, ca 22 nr. 2 sau 32 și 33, datorată unei „deplasări din zonele stărilor de sentiment în cele ale mișcărilor de idei".

Cu cît materialul cercetat se apropie de timpurile noastre, cu atît încep să se afirme și exemplele din muzica românească contemporană. Dar *compozitorul* W. G. Berger, fără de care umanistul Berger nu ar fi putut da asemenea pondere amplei sale cercetări, s-a autoexclus, cu o modestie de înțeles, dar frustratoare pentru fresca expusă.

La sfîrșitul acestui „excurs" (ca să-l parafrazez pe autor) prin ideile extinse pe aproximativ 1 400 de pagini, mi-aș permite să afirm că — parafrazindu-l din nou — așa cum au existat o „aventură Strauss", o „aventură Debussy", o „aventură Mahler" sau o „aventură Enescu" (M.,p. 63), tot așa a existat și o „aventură Berger", cu un sfîrșit fericit si (iar citez !), „una dintre cele mai pline de învățăminte" (M., p. 63).

Myriam MARBE

---

[9]) „Pînă și simfonii ale unor clasici și romantici de primă mărime sînt atacate în acest spirit, care se vrea constructiv. De pildă Mahler aderă la această orientare" (M., p. 120).

[10]) Cred că pot semnala o anticipare a acestei teorii în afirmația făcută de Berger încă în *Estetica Sonatei Moderne* și anume despre necesitatea unei serii de „montaje imaginare, în care să se afle reunite prin selecție o seamă de lucrări reprezentative pentru diferite genuri muzicale" (M., p. 69) ; astfel s-ar realiza un instrument de lucru pentru a cuprinde și acele lucrări ce nu se aliniază „tipologiei sau respectiv metatipologiei de sonată, o deschidere polidirecțională din punct de vedere stilistic (care se aseamănă cu o scoică uriașă ce se preface la rîndul ei în receptacolul unui univers în plină mișcare)" (M., p. 70). Însăși metafora „scoicii" pare a trimite la imaginea întrepătrunderii inelare.

Grete Tartler — „Melopoetica"

Pentru a examina critic, cu întreg arsenalul necesar, cartea Gretei Tartler, ar trebui nu numai să fi ascultat la fel de multă muzică şi să fi studiat la fel de multe partituri ca şi autoarea, dar să fi şi citit la fel de multă poezie. Cum despre îndeplinirea acestei din urmă condiţii nici nu poate fi vorba, în cazul meu, mă voi apleca mai cu seamă asupra substanţei muzicale a lucrării ; presupun că, la fel de modeşti, criticii literari vor avea în obiectiv mai ales materia ei poetică — aşa încît, din cele două jumătăţi astfel constituite se va putea monta totuşi, ulterior, o imagine suficient de corectă şi de cuprinzătoare a întregului.

Cineva care ar deschide la întîmplare volumul acesta, apărut în colecţia „Sinteze" a Editurii Eminescu, ar fi tentat să creadă, la prima vedere, că are de a face cu o simplă culegere de portrete ale unor creatori — de muzică sau de poezie —, ce-i drept, selectaţi şi ordonaţi după un criteriu misterios. Trebuie spus din capul locului că aşa dacă ar sta lucrurile şi tot s-ar distinge o seamă de merite, deloc neglijabile, ale autoarei : mai întîi, capacitatea de a surprinde, într-o formă limpede şi concisă, evoluţia fiecăruia dintre poeţii sau compozitorii comentaţi, desprinzînd totodată din creaţia lor o direcţie care, dacă nu este întotdeauna — poate — cea mai importantă, este în orice caz definitorie pentru orientările din perioada cea mai recentă ; apoi, pentru că — în situaţia compozitorilor, cel puţin — Grete Tartler îşi argumentează concluziile cu elemente generate de analiza profundă (efectuată, evident, şi „de visu" — nu numai „de auditu" !) a unei multitudini de lucrări, ce includ şi o cantitate destul de mare de texte care n-au fost încă prezentate public şi deci sînt necunoscute chiar majorităţii specialiştilor ; în sfîrşit, extrema obiectivitate cu care sînt expuse toate aceste consideraţii, autoarea evitînd pînă şi orice sugestie de ierarhizare valorică, atît pentru creatorii supuşi analizei, cît şi pentru creaţiile ce poartă o aceeaşi semnătură (la capitolul Muzică, singură *„Ziua fără sfîrşit"* de Corneliu Cezar face excepţie, fiind apreciată — de astă dată fără argumentări, ci cu specificarea expresă de subiectivitate : „după părerea mea" — drept „culmea creaţiei sale").

Desigur (păstrîndu-mă deocamdată la acest nivel primar — şi fals ! — al înţelegerii cărţii, pe care îl folosesc precum în matematică metoda reducerii la absurd), s-ar putea obiecta că o asemenea atitudine este de natură să creeze în mintea cititorilor o străşnică harababură, o sigură confuzie a valorilor ; că — adică — un lector neavizat ar fi tentat să-i creadă la fel de importanţi, în muzica românească, pe Corneliu Dan Georgescu şi pe Sorin Lerescu, pe Corneliu Cezar şi pe Maia Ciobanu, pe Nicolae Brînduş şi pe Viorel Creţu sau Mihaela Sturza-Gavrilă ş.a.m.d. Nu-i vorbă, chiar în cuprinsul generaţiei propusă de autoare ca obiect al analizei (promoţiile "70—"80, deci creatorii ce n-au împlinit încă 40 de ani) importanţa diverşilor ei reprezentanţi nu este tocmai egală (nu neapărat din pricina valorii lor absolute, ci din aceea a diferenţelor mari de producţie artistică şi de integrare a ei în viaţa concertistică : unii au scris mai puţin — alţii au fost cîntaţi mai puţin ; unii au acoperit şi genul simfonic, ba chiar şi pe cel liric — alţii doar pe acela cameral etc.). Dară-mi-te cînd în joc intră şi compozitori care au absolvit Conservatorul cu de la 7 pînă la 14 ani înaintea celei mai vîrstnice dintre promoţiile majoritare aici... Pe de altă parte însă — şi probabil aceasta a şi fost raţiunea ce a determinat-o pe Grete Tartler să procedeze astfel —, cine ştie dacă, peste un deceniu sau două, ierarhia componistică în vigoare astăzi nu va cunoaşte spectaculoase răsturnări de situaţii, astfel încît cei din urmă să fie cei dintîi ?

Or, emanînd din fiecare frază a sa un acut sentiment al actualităţii, cartea aceasta nu este scrisă doar pentru prezent, ci şi pentru viitor. Căci, în realitate, ea este mult mai mult decît o culegere de portrete (oricît de fascinante ar fi acestea), reprezentînd o încercare originală de studiu şi clasificare, cu aceleaşi metode, a muzicii şi poeziei contemporane. Din punctul de observaţie privilegiat pe care i-l asigură o temeinică pregătire, muzicală şi poetică deopotrivă (fortificată şi — printr-o reală erudiţie — de bogate elemente de filosofie, estetică, istorie şi istorie a artelor, lingvistică etc.), o amplă practică muzicală şi poetică, precum şi o îndelungată experienţă de critic, Grete Tartler distinge importante similitudini de construcţie între muzică şi poezie. Pentru a defini analiza lor, autoarea propune un termen (care dă şi numele volumului) : *Melopoetica* — împrumutat, cu un sens lărgit, de la vechii greci ; iar pentru a le sistematiza, face apel la cele „patru tipuri-limită de atitudini semnificative" ale compozitorului de azi, relevate de către Ştefan Niculescu : fuga înapoi (în volumul Gretei Tartler, capitolul I : *Curentul retro. Salvarea vechilor coduri)*, căutarea unei ordini arhetipale şi căutarea unei ordini individuale (capitolele II şi III, chiar astfel intitulate), în sfîrşit, fuga înainte — identificată în apropierea de teatru a muzicii lui Nicolae Brînduş şi a poeziei Ioanei Ieronim (capitolul IV : *Muzică şi gest. Poezie şi gest)*, dar şi în *Muzica imaginară* a lui Octavian Nemescu (capitolul V). (De remarcat faptul că dacă Octavian Nemescu este singurul compozitor căruia Grete Tartler nu i-a putut asocia măcar un poet, în schimb — aşa cum afirmă şi demonstrează autoarea — „textul care însoţeşte partiturile muzicii imaginare este de-a dreptul poezie"). Patronează acest demers, prin trimiteri, citate şi motto-uri semnificative, o serie de mari nume ale culturii universale, de la gînditorii Orientului medieval la clasicii filosofiei şi literaturii germane, de la teoreticienii Greciei antice la reprezentanţii de seamă ai muzicii contemporane. Îndeosebi *„Jocul cu mărgele de sticlă"* furnizează autoarei un admirabil generic pentru fiecare din diversele modalităţi de „salvare a vechilor coduri" — interpretare posibilă (între numeroase altele), convingător realizată, a ideii pe care se fundamentează capodopera lui Hermann Hesse. Singură „fuga înainte" a muzicii şi poeziei prin (sau către) gest nu şi-a găsit un motto...

Poate că marcarea priorităţilor în inaugurarea unor direcţii sau în folosirea unor tehnici s-ar fi cerut generalizată, cu tot riscul ca aceste priorităţi să fie contestate (risc pe care îl suportă, de altfel, şi subcapitolul *„Recurs la armonicele naturale"*, unde ea operează) ; poate că — în altă ordine de idei — tendinţa care justifică încadrarea unui compozitor într-o categorie sau alta ar trebui mai apăsat subliniată şi mai pe larg comentată, în raport cu celelalte preocupări evidente în creaţia sa (Teatrul instrumental al lui Nicolae Brînduş, de pildă, apare prea vag, prea sumar conturat faţă de lucrările sale pur simfonice sau camerale).. Dar însăşi această lacună, iscînd cititorului dorinţa de a afla mai mult şi mai multe, slujeşte ţelurile cărţii. Pentru că, dacă *Preludiul* ei propune aparent un simplu joc (seducător, ce-i drept) : o cernere a poeziei prin sita muzicii (şi invers, însă într-o mult mai mică măsură) şi a amîndurora printr-o grilă a contemporaneităţii (după modelul lui Ştefan Niculescu), *Postludiul* dezvăluie veritabila capcană pe care lectura a închis-o : fiind de la un capăt la altul o pledoarie simultană pentru cele două arte surori, ea a reuşit să stîrnească iubitorilor şi creatorilor de muzică gustul pentru poezie, iar iubitorilor şi creatorilor de poezie curiozitatea pentru muzică. Deocamdată doar curiozitatea, pentru că dacă nenumăratele mostre din versurile poeţilor comentaţi pot crea o oarecare imagine concretă a artei lor, cuvintele — oricît de exacte şi oricît de sensibile, chiar şi acelea ale autorilor înşişi — nu pot face acelaşi lucru pentru arta compozitorilor. Acestei cărţi de mare frumuseţe şi originalitate, pentru a deveni pe deplin eficientă, i-ar trebui ataşat un disc : un disc care să ilustreze, prin scurte fragmente, măcar unele dintre partiturile pe care Grete Tartler le explorează cu atîta luciditate şi pasiune.

Luminiţa VARTOLOMEI

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Pentru a treia oară, în decurs de cinci ani, compozitorul Octavian Nemescu a fost laureatul *Concursului de muzică electronică de la Bourges* — Franța. Din cele 256 de lucrări din 36 de țări, juriul a selecționat numai șase, printre care și cea aparținînd compozitorului român, intitulată *Natural — Cultural.* Ea a obținut Premiul Confederației Internaționale a Muzicii Electronice (C.I.M.E.).

★

Compozitorul Adrian Pop, participant printre cei 150 de candidați din diferite țări la *Concursul de armonizare a unui cîntec popular trentinez* organizat de Federația corală de la Trento — Italia, a obținut mențiune pentru piesa *Io sono stanco.*

★

Postul de radio *France-Musique* a consacrat — în luna februarie a acestui an — două emisiuni ample creației contemporane românești, aparținînd anilor 1960—1970. Comentatorul Jacques Di Vanni a prezentat lucrări de Ștefan Niculescu *(Triplum II),* Liana Alexandra *(Incantații II),* Cornel Țăranu *(Rime di Michelangelo),* Liviu Dandara *(Trei stări ale liniștii),* Mihai Moldovan *(Cîntece străbune),* Myriam Marbe *(Ritual pentru setea pămîntului),* Șerban Nichifor *(Cvartetul „Anamorfoze");* și-au dat concursul Corul „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, formațiile „Ars Nova", (dirijor Cornel Țăranu) „Musica Nova" și Cvartetul „Gaudeamus". Soliști — basul Ionel Pantea, violonistul I. Georgescu, mezzosoprana Edith Simon și pianistul Adrian Tomescu.

★

În ziua de 17 mai a.c., naistul Cătălin Tîrcolea a fost solistul Orchestrei simfonice din Houston. În programul său au figurat, alături de lucrări de Mozart, Bach, Rameau, Enescu, Dinicu-Vladigherov, melodii de jazz de John Lennon și Duke Ellington și populare *(Sîrba în căruță, Suita ardelenească)* în aranjamentul compozitorilor Liana Alexandra și Șerban Nichifor.

Michaela ROȘU

Legendarul „Sound Eugène Ormandy"

Prin Ormandy apune unul dintre marii șefi de orchestră ai secolului, unul dintre cei mai fermecători muzicieni care și-au fixat drept țel în epoca noastră să aducă uriașe mase de auditori spre disc și sala de concert.

Ormandy a declarat cîndva unui gazetar american că este *un selfmademan,* un om care s-a ridicat cu propriile-i mijloace. El a trăit de mic în muzică și suprema sa bucurie au fost partiturile. S-a născut la 18 noiembrie 1899 în casa unui dentist din Budapesta, un dentist atît de sărac încît băiatul avea cu greu banii necesari de a călători din Buda în Pesta.

Eugène Ormandy a fost unul dintre copiii minune ai secolului. David Ewen amintește în cartea sa despre dirijori, că la un an și jumătate, Ormandy putea identiifca, ascultînd doar două, trei măsuri, oricare piesă dintr-un catalog de 50—60 de lucrări. La patru ani, participînd la un concert, a strigat în mijlocul interpretării unui solist „Ați cîntat fa diez în loc de fa natural". La patru ani începe studiul viorii și se atașează de instrument, cum scria un cronicar : „parcă s-ar fi născut cu vioara în mînă". La cinci ani este cel mai tînăr elev al Academiei de Muzică din Budapesta și primește îndrumări de la Jenö Hubay. Cînd a absolvit Academia cu titlul de maestru, Ormandy avea cu 6 ani mai puțin decît cel mai tînăr beneficiar al acestui titlu. La 7 ani, debutează în public cu un enorm succes. Continuă lecțiile de muzică cu Leo Weiner, Zoltan Kodaly, studiază filozofia la Universitatea budapestană.

În acele timpuri un tînăr violonist nu putea „visa" decît un turneu in America. Ormandy se dă pe mîna unui impresar care se dovedește un excroc. Sîntem în 1921. Turneul se desfășoară sub cele mai proaste auspicii. Impresarul dispare. Tînărul se trezește în New York fără nici un fel de ajutor. Se întîlnește din întîmplare cu Erno Rapel care-l sfătuiește să renunțe la visurile de a deveni un virtuoz. Începe să cînte la cinematograful Capitol... Urmează „episodul" pe care-l știm din viața atîtor și atîtor mari șefi de orchestră. Dirijorul se îmbolnăvește. Ormandy trece la pupitru și dirijează din memorie o mișcare din Simfonia a IV-a de Ceaikovski. Șapte ani continuă să dirijeze la „Capitol"... David Ewen scrie undeva că „dacă ai talent real, nu este necesar să pornești la cucerirea lumii, căci lumea te va scoate la iveală, ori unde te vei ascunde"... Curînd, Ormandy părăsește orchestra cinematografului. Henderson, cronicarul de la „Sun" îi dedică o cronică și a doua zi Arthur Judssohn îi oferă un contract. Mengelberg, Furtwaengler, Toscanini sînt marii idoli ai New-York-ului muzical. În toamna anului 1931, Toscanini se îmbolnăvește și anulează, în ultimul moment două concerte la Philadelphia. Orchestra caută cu disperare un înlocuitor. Ormandy este singurul care are curajul să apară în locul lui Toscanini. Muzicalitatea, puterea de seducție ale lui Ormandy sînt copleșitoare. Ormandy învinge toate reticențele. După acest succes, un contract la Minneapolis, îi dă posibilitatea însușirii unui vast repertoriu. Între timp, se știe, Stokowski este atras la Hollywood și își încetează activitatea la Philadelphia. I se face o ofertă lui Furtwaengler... Sîntem însă în 1936 și Furtwaengler nu vrea să se mai întoarcă în America. Philadelphia, la propunerea lui Stokowski își pune soarta în mîinile tînărului Ormandy. Din acest moment Philadelphia înseamnă Ormandy.

„Viitorul — scria Saint Exupery — nu speră nimic de la om, dacă muncește doar pentru propia sa viață și nu pentru eternitate".

Ormandy se dovedește în primii ani ai activității sale un luptător pentru eternitatea Philadelphiei.

Succesele obținute cu Orchestra Philadelphiei au înscris una dintre cele mai frumoase pagini din istoria artei interpretative, făurind în lumea contemporană muzicală o legendă, Legenda Philadelphiei, legendara sonoritate a Philadelphiei, legendarul „Sound Ormandy", poveste neuitată și de bucureșteni, din mai 1958 cînd au avut posibilitatea să asculte la Ateneu, Orchestra din Philadelphia și pe Ormandy într-o tulburătoare versiune a Simfoniei de Cesar Franck.

Cronicarii vorbesc încă din anii de după război despre „sonoritatea Ormandy". Găsești în aceste cuvinte supremul elogiu adus unui muzician, pentru că a da unui mare ansamblu un sunet caracteristic,

un sunet specific rămîne din totdeauna visul unui dirijor cu personalitate. Cronicarii au semnalat continuu cum sonoritatea Philadelphiei s-a schimbat. Organistul Stokowski, adeptul marilor desfăşurări sonore, a lăsat locul... violonistului Ormandy, violonistului cu o înclinaţie deosebită pentru catifelajul şi strălucirea coardelor.

A aduce orchestra la un asemenea nivel de dezvoltare presupune desigur a te preocupa decenii în şir, de un singur ansamblu (cazuri cam rare în istoria artei interpretative) dar presupune şi un talent dirijoral, un concept dirijoral, o forţă organizatorică de talia celor demonstrate de Ormandy.

Ormandy lasă muzicii o uriaşă moştenire discografică. Între 1934—1949 a înregistrat numai pentru firma americană R.C.A. Între 1949—1968 a avut un contract în exclusivitate pentru Columbia. Între 1968—1978 a revenit la R.C.A.

Ormandy a înregistrat imens de la Bach la Orff Din păcate nu există integrale în acest uriaş catalog discografic, după cum istoria se pare că înregistrează (în legătură cu evoluţiile lui Ormandy în ultimii ani) şi opinia afirmată de Friedrich Herzfeld în cartea sa *Magie der Taktstocks* după care lui Ormandy îi lipseşte spiritualitatea, profunzimea gîndirii, criticul şi istoricul fiind cucerit doar de flexibilitatea discursului sonor, de neînfrînta dinamică.

Dirijor cu o unică putere de atracţie a orchestrelor şi a publicului, Ormandy s-a bucurat şi de prietenia, colaborarea tuturor marilor solişti ai timpului nostru de la Francescatti la Rubinstein şi de la Cliburn la Perlman, după cum a fost înconjurat de preţuirea unora dintre clasicii veacului de la Rahmaninov la Enescu.

În 1970, publicam în paginile revistei *Muzica* o anchetă internaţională în care am rugat pe cîţiva dintre marii muzicieni ai contemporaneităţii să-mi vorbească despre Enescu. „Enescu — îmi declara Ormandy cu acest prilej — a fost un excelent muzician, un mare violonist, un dirijor deosebit, un excepţional compozitor. Enescu a fost de altfel pentru mine un prieten personal la care am ţinut foarte mult".

Pasionat al muzicii, al educaţiei muzicale a publicului, pasionat al prieteniei, Ormandy rămîne unul dintre cele mai luminoase spirite ale unui veac ce înseamnă atît de mult pentru istoria artei sunetelor.

Iosif SAVA

VITRINA PUBLICAŢIILOR STRĂINE

Smolka Jaroslav (coordonator). *Malá Encyclopedie Hudby.* Praga, Editio Supraphon, 1963, 739 p. şi 24 p. ilustraţii alb-negru.

Lucrarea lexicografică colectivă de ample proporţii, realizată de 20 de muzicologi slovaci şi 8 muzicologi cehi, sub conducerea lui Jaroslav Smolka, *Mala Encyclopedie Hudby* (Mica enciclopedie muzicală) oferă cititorilor o imagine complexă asupra fenomenului muzicii universale din antichitate pînă în zilele noastre. Bogăţia ilustraţiilor (fotografii, litografii, desene, caricaturi), citatelor muzicale, facsimilelor incluse în text, precum şi ineditul planşelor finale pe hîrtie cretată, împrumută lucrării nu numai un interes ştiinţific sporit, ci şi un anumit nerv în parcurgerea paginilor. Deşi autorii au pus accentul pe şcoala lor naţională, totuşi echilibrul enciclopediei ca spaţiu grafic acordat muzicii universale, se menţine la nivelul exigenţelor şi probităţii lexicografiei contemporane. În ansamblu, *Enciclopedia* poate fi socotită un instrument de lucru util pentru profesionişti şi amatori.

Fără a supradimensiona articolele-titlu şi fără a folosi o terminologie tehnică luxuriantă, specioasă, *Malá Encyclopedie Hudby* oferă succinte date informative, esenţiale, pe înţelesul tuturor despre personalităţi, ansambluri, formaţii, instrumente, termeni muzicali, asociaţii naţionale şi internaţionale, constructori de instrumente, publicaţii, case de editură şi discuri, titluri de opere şi lucrări simfonice ş.a. Remarcabile sînt articolele de sinteză asupra principalelor şcoli muzicale contemporane, după cum, ni se pare relevabilă, atenţia acordată şcolilor extraeuropene (din Asia, Africa, America de sud, Australia).

Muzica românească ocupă un spaţiu corespunzător nivelului ei profesional în contextul vieţii artistice actuale. Aproape 50 de compozitori, muzicologi, folclorişti, interpreţi, au fost cuprinşi în *Enciclopedie*, accentul punîndu-se pe muzica veacului XX. Printre muzicienii care figurează în lucrarea pragheză, menţionăm pe A. Alessandrescu, M. Andricu, P. Bentoiu, W. Berger, C. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, N. Brînduş, N. Buicliu, I. Buzea, Maria Cebotari, I. Cotrubaş, D. Cuclin, S. Drăgoi, Ion Dumitrescu, G. Enescu, George Georgescu, Valentin Gheorghiu, Stan Golestan, N. Herlea, I. D. Chirescu, P. Jelescu, M. Jora, N. Kirculescu, D. G. Kiriac, Dinu Lipatti, M. Mihalovici, M. Negrea, Ştefan Niculescu, T. Olah, I. Perlea, C. Porumbescu, Th. Rogalski, C. Silvestri, M. Socor, L. Spiess, A. Stroe, S. Toduţă, Viorica Ursuleac, Z. Vancea, A. Vieru, Roman Vlad, R. Wagner-Regeny, Virginia Zeani. Cîteva omisiuni inexplicabile (Gheorghe Dumitrescu, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta, Ion Căianu, D. Cantemir), apoi o pleiadă de absenţi din rîndurile interpreţilor de faimă mondială (de la Darclée şi Teodorini pînă la Egizzio Massini, Ion Voicu, David Ohanesian), spre a nu mai releva unele inadvertenţe regretabile (V. Greff Bakfark este trecut... ungur, Nicolae Buicliu apare menţionat în viaţă, deşi a murit în 1974 etc.). La articolele tematice, se remarcă un succint, dar edificator material lexicografic despre şcoala muzicală românească, la rubrica periodicelor de specialitate sînt menţionate revistele *Muzica* şi *Studii de muzicologie*, la instituţii figurează Filarmonica *George Enescu* din Bucureşti, iar printre capodoperele lirico-dramatice se include tragedia enesciană *Oedip*. Desigur, că imaginea muzicii noastre în *Malá Encyclopedie Hudby* putea fi mai completă dacă ar fi existat o colaborare reciprocă cu specialiştii români, însă, comparativ cu celelalte şcoli muzicale naţionale din centrul şi răsăritul Europei, socotim că autorii ne-au acordat un spaţiu corespunzător economiei generale a lucrării.

Fără a ne fi propus o analiză amănunţită a noii *Enciclopedii* tipărită la Praga, conchidem, că lexicografia cehoslovacă a realizat un pas superior faţă de trecut, iar prin varietatea şi bogăţia datelor privitoare la propria şcoală naţională, lucrarea devine un instrument indispensabil de cercetare şi informare lexicografică.

Steinpress, B. S. *Operenie premierii XX-veka 1901—1940. Slovar.* Moskva, Vsesoiuznoe Isdatelstvo Sovetski Kompozitor, 1983, 473 p.

Dicţionarele de opere dispun de o tradiţie seculară în muzicologia universală, numărul mare de lucrări lirico-dramatice (unele transpunînd sonor acelaşi subiect literar) necesitînd o sistematizare a pieselor, spre a oferi iubitorilor teatrului muzical o imagine concludentă a capodoperelor genului. Cunoscutul lexicograf sovietic Boris Solomonovici Steinpress a realizat un foarte util dicţionar al *Premierelor de operă din sec. XX*, primul volum investigînd perioada anilor 1901—1940.

Meritul principal al noii publicaţii constă în semnalarea unui important număr de opere, semnate de compozitorii republicilor unionale, aproape complet necunoscute cercetătorilor din întreaga lume. Explicaţia nereceptării acestor lucrări din Armenia, Azerdbaigean, Gruzia etc. de pildă, trebuie aflată în primul rînd, în circuitul restrîns al limbii naţionale,

iar în al doilea rînd, în subiectele locale şi specificul muzicii extraeuropene ce limitează difuzarea creaţiei dincolo de teritoriile naţionale.

Dicţionarul este structurat în următoarele secţiuni : *Introducere* explicativă a sistemului de prezentare a materialului, a surselor de documentare (muzee, biblioteci, lucrări, autori, colaboratori străini etc.), prezentare *alfabetică* a operelor în *limba rusă* a titlurilor (miezul întregii lucrări), prezentare *alfabetică* a operelor cu *titluri intraductibile* (în limbile latină, italiană, spaniolă etc.), indice de *titluri originale* cu corespondentul în limba rusă, lista *operelor naţionale* din U.R.S.S., lista operelor naţionale sovietice cu libretele traduse în limba rusă, lista premierelor de opere clasice *reprezentate după 1901, indice alfabetic* de compozitori (cu precizarea titlurilor operelor cuprinse în dicţionar) şi lista *abrevierilor*. Din această succintă parcurgere a sumarului, se desprinde atitudinea fermă a lui Boris Steinpress, de a împrumuta *Dicţionarului* un caracter utilitar, informativ, practic, pentru un cerc cît mai larg de cititori.

Autorul a întreprins o vastă şi riguroasă investigaţie ştiinţifică pentru depistarea premierelor lirice de pe toate meridianele, fapt care situiază *Dicţionarul* lui Boris Steinpress printre lucrările lexicografice de referinţă mondială. Fiecare articol-titlu cuprinde : titlul în limba rusă şi în original, genul piesei, anul creaţiei, numele compozitorului, limba de redactare a libretului, numele libretistului, data premierei absolute, oraşul şi instituţia, succinte informaţii despre subiectul şi eroii principali ai operei.

Muzica românească deţine un spaţiu amplu, Boris Steinpress dovedindu-se perfect stăpîn pe bibliografia teatrului nostru liric. Nu lipsesc nici operele de sursă românească, realizate de compozitori străini (*Cobzarul* de Gabrielle Ferrari). Sînt menţionate creaţiile lirico-dramatice ale compozitorilor M. Andreescu-Skeletty, C. Bobescu, I. Borgovan, T. Brediceanu, N. Bretan, R. Wagner-Regeny, Victor Gheorghiu, Raul Gunsburg, S. Drăgoi, Nelu Ionescu, C. Castişanu, A. Catargi, H. Kirchner, H. Klee, Paul Constantinescu, G. Cosmovici, M. Mihalovici, Emil Monţia, M. Negrea, C. C. Nottara, I. Paschill, U. Pessione, Max Săveanu, I. Hartulary Darclee, S. Horceag, G. Enescu (ordinea alfabetului rus), fiecare creator avînd previzate *toate* operele înfăţişate publicului între anii 1901—1940. Este semnificativ faptul, că teatrul nostru muzical apare bine reprezentat în contextul artistic universal, dacă ţinem seama, că tradiţia genului lirico-dramatic naţional abia împlinise cîteva decenii de existenţă.

Dicţionarul *Premierele de operă din sec. XX* de Boris Solomonovici Steinpress este o lucrare de certă profesionalitate lexicografică a muzicologiei sovietice, constituindu-se într-un preţios instrument de documentare nu numai pentru specialişti, ci şi pentru melomanii atît de numeroşi ai teatrului liric.

Viorel COSMA

GLOBUL MUZICAL

Cea de a 13-a *Bienală de muzică de la Zagreb* s-a aflat sub însemnul participării unor „vedete" ale componisticii contemporane şi al sintezelor creaţiilor anilor 80. Cele două duzini de manifestări au cuprins 15 prime audiţii absolute, 24 de prime audiţii în R.S.F.J. şi un simpozion teoretic. Această Bienală, asemuită ca valoare şi extindere cu Festivalul „Toamna la Varşovia" urmăreşte să fie un forum de informare internaţională şi un cadru de stimulare a creaţiei autohtone. Dintre cei prezenţi, presa occidentală i-a reţinut, pentru lucrările lor, prioritar, pe următorii : John Cage : „O colecţie de pietre" — lucrare interpretată de peste 100 de absolvenţi ai şcolilor de muzică din Zagreb, amplasaţi, pe grupe de sonorităţi în 65 de puncte din sală ! Au impresionat combinaţiile de culori precum şi efectele datorate distanţelor dintre grupurile de interpreţi. Berio şi Penderecki şi-au dirijat ei înşişi lucrările : primul — „Muzică funebră pentru Cathy Barberian", „Folk Songs" şi Simfonia iar al doilea — Concertul al 2-lea pentru violoncel (avîndu-l ca solist pe Boris Pergamenşcikov) şi Simfonia a 2-a (scrisă în 1980, dedicată lui Zubin Mehta). Au mai fost prezenţi Xenakis, Globokar, Dieter Schnebel, Logothetis iar dintre autohtoni se pare că cel mai mare succes l-a înregistrat Milko Kelemen cu un excelent concert pentru violoncel şi orchestră, interpretat cu strălucire de tînăra Xenia Jankovic.

În *Chile*, talentatul pianist Roberto Bravo (a studiat cu Claudio Arrau la New York, apoi la conservatoarele din Varşovia şi Moscova, la ora actuală prezenţă frecventă în multe centre muzicale ale lumii) şi-a asumat o misiune de înaltă conştiinţă : apropierea unor mase cît mai largi de oameni de muzica cultă. O face, organizînd concerte pretutindeni în ţară cu programe în care cîntă el şi colaborează oameni din teatru şi poezie — gîndul ne-a dus la seratele organizate de Iosif Sava —, programe în care se cîntă multă muzică cultă dar şi prelucrări din folclorul chilian, care au o aderenţă din ce în ce mai mare.

★

Săptămînalul SONNTAG din R.D.G. a consacrat o pagină întreagă activităţii violonistului *Victor Tretiakov*, devenit în ultimii doi ani şi dirijor al Orchestrei de cameră a Uniunii Sovietice. Dorinţa orchestrei de a-l avea la pupitru pe Tretiakov şi nevoia interpretului de „a aborda muzica la nivelul tuturor instrumentelor, de a se apropia mai mult de creaţia contemporană — pentru vioară, repertoriul contemporan de calitate este redus — sînt mobilurile noii ipostaze a lui Tretiakov. Dacă acestor activităţi le adăugăm şi pe aceea de şef de catedră la clasa de vioară la Conservatorul din Moscova unde îndrumă personal cîteva dintre talentele care abundă acolo, avem măsura anvergurii spiritual-artistice a acestei personalităţi.

★

La Festivalul internaţional de la *WIESBADEN Opera din Sofia* a fost prezentă cu două spectacole „Kneazul Igor" — bine primit de presa de speicalitate şi de public mai cu seamă datorită virtuţilor vocale în primul rînd ale basului Stefan Elenkov şi apoi ale sopranei Mari Kirkorova — şi cu „Cocoşul de aur" de Rimski-Korsakov unde s-a remarcat soprana Elena Spianova. Dar, mai presus de aceştia, a fost elogiat corul Operei din Sofia, care a făcut să fie uitate insuficienţele regizorale ale spectacolelor, se comentează în Süddeutsche Zeitung.

Se fac pronosticuri în legătură cu dirijorul care urmează în următorii ani să preia conducerea Filarmonicii din *Berlinul Occidental*. „Numai acel dirijor, care în afara concertelor stagiunii, va asigura şi o maximă difuzare pentru înregistrările care le va face cu această orchestră — comentează Süddeutsche Zeitung — va intra în discuţie pentru funcţia respectivă. Pentru că, pe parcursul colaborării cu Karajan, orchestra a făcut cu acesta peste 250 (!) de înregistrări, altfel spus, a fost o epocă de mare eficienţă cultural-propagandistică dar şi economică. Prin această prismă se judecă recenta semnare a contractelor de colaborare între casa de discuri Deutsche Grammophon din Hamburg şi Filarmonica berlineză. Pentru prima dată, unul din contracte, pe cinci ani, prevede înregistrări cu Abbado, Giulini, Levine şi alţii dintre care, prin urmare, se va desemna urmaşul lui Karajan, pare-se, în funcţie de difuzarea discurilor respective. Deci, lumea este în aşteptarea discurilor care se vor înregistra digital de Karajan (simfoniile de Brahms, Missa Solemnis de Beethoven,

lucrări de Debussy și Ravel) dar, mai cu seamă a discurilor celorlalți dirijori anunțați, ca de pildă a Simfoniei a 2-a de Ceaikovski și a Simfoniei în re minor de Franck cu Giulini, a Simfoniei cu orgă de Saint-Saëns cu Levine etc.

*

Cu aproape 30 de ani în urmă, la festivalul „Săptămînile festive ale Berlinului" (Occidental) se prezenta, sub bagheta lui Hermann Scherchen cea de a doua operă scrisă de Henze, „Regele cerb" într-o versiune scurtată, la sugestia dirijorului. Atunci, comentariile au așezat lucrarea alături de „Wozzeck", ba chiar alături de opusurile straussiene. Recent, Opera din Stuttgart a prezentat versiunea inițială a „Regelui cerb" și cotidienele germane nu contenesc a elogia creația lui Henze, „un festin al fanteziei", un „compedium al științei cîntului".

Corina JIVA

Marea muzică și discul la Montreux

Fără îndoială, cînd evocăm imaginea orașului elvețian Montreux, este imposibil ca amintirea să nu cheme dintîi peisajul mirific al crestelor mîndre și de o perfecțiune aproape ireală ce par că străjuiesc marele lac Leman. Totuși, de-a lungul ultimelor patru decenii cel puțin, statura *culturală* a acestui centru a tins să devină nu mai puțin impunătoare și numeroase congrese, sesiuni și festivaluri sînt adăpostite de ademenitoarea cetate a turismului helvetic. Poate că cel mai prestigios este chiar Festivalul de muzică de la Montreux-Vevey (al doilea orășel este un fel de prelungire a primului, dar cu individualitatea sa bine profilată), care la aniversarea a 40 de ani este suficient să amintească numele personalităților perindate în concertele lui pentru a impune respect și afecțiune melomanilor de pe întreg globul. În caietul-program festiv, prima fotografie îl înfățișează pe Paul Hindemith la pupitrul dirijoral, iar în fața pianului solist pe Clara Haskil. Dealtfel, numele pianistei romînce, care în anii grei ai războiului a găsit adăpost pe aceste meleaguri este venerat — și la Vevey se desfășura, în zilele de sfîrșit de august și început de septembrie, tradiționalul concurs internațional ce îi poartă numele.

În ultimii ani, după ce soții René și Nicole Klopfenstein au condus mult timp Festivalul din Montreux, direcția artistică a fost preluată de un muzician din generațiile noi, Yves Petit de Voize, secondat îndeaproape de Bernard de Bonnerive și prezența lor are darul de a insufla sînge proaspăt în trupul prestigioasei serbări muzicale. Există, în momentul de față, o tendință urmărită cu consecvență ca, respectînd atașamentul față de tradiție al oficialităților și publicului caracteristic din Montreux, să se aducă treptat și muzica contemporană la locul care i se cuvine în cadrul unui Festival de prestigiu european și mondial. Să nu uităm că numele pomenite cu cea mai mare evlavie pe aci sînt cele ale compozitorului Igor Stravinski și dirijorului Ernest Ansermet (mare promotor al artei vremii sale) — și că asemenea embleme se cuvin onorate și continuate. Dozajul trebuie alcătuit însă cu o mare finețe, cu simț al nuanțelor — și trebuie să recunoaștem lui Yves Petit de Voize asemenea calități de tact primordiale pentru conducătorul unei reuniuni artistice urmărite cu consecvență, pasiune și exigențe foarte felurite de oameni de cultură și melomani din multe straturi.

Nathan Milstein — violonistul de legendară aură, se numără printre constantele de prestigiu ale Montreux-ului și ediția din acest an a Festivalului s-a deschis la 22 august printr-un recital al său, realizat în compania pianistului Georges Pludermacher (o personalitate el însuși, după opinia colegilor critici prezenți la Montreux, recitalul său Debussy înregistrat pe disc fiind unul din cele mai senzaționale ale domeniului). La 81 de ani, Milstein și-a păstrat atributele unei naturaleți violonistice uimitoare, este unul din acei maeștri înnăscuți ai instrumentului meniți să perpetueze pasiunea pentru o artă descinsă din cele mai nobile surse și care își dobîndește mereu noi semnificații, odată cu trecerea timpului. Milstein nu este numai ultimul dintr-o serie de aștri incomparabili ai viorii, ci un muzician cu puncte de vedere originale, întemeiate pe parcurgerea întregului repertoriu al instrumentului său și pe care le expune într-un pasionant interviu, publicat de revista *L'Âme et la Corde* (sufletul și struna), în care îl citează pe George Enescu pentru a-și justifica și întări unele poziții artistice față de anumite lucrări ale marelui repertoriu. Cîntul lui Milstein se caracterizează printr-o fluență perfectă, printr-o anumită maleabilitate care nu detașează răspicat contururile operei interpretate ci le consideră ca integrate, ca de la sine înțelese. Dacă în Bach *(Chaconne)* ne-am obișnuit totuși cu o mai mare strictețe, este revelatoriu să ascultăm *Sonata a III-a, în re minor*, de Brahms, într-o versiune romantică în tot înțelesul cuvîntului. Milstein legitimează și transcripții violonistice după *Nocturne* de Chopin prin cantabilitatea lor aproape vocală, iar *Capriciile* de Paganini sînt, pentru odată, parcurse cu lejeritate și fără sublinierea ostentativă a dificultăților lor.

Bine înțeles, de mare atenție din partea publicului Festivalului se bucură formațiile orchestrale. Prima pe care o ascult este o orchestră de cameră, intitulată „Orpheus", din New York, alcătuită exclusiv din instrumentiști tineri și cîntînd fără dirijor. Lucrul poate fi spectaculos, dar *Simfonia nr. 44 în mi minor, „Funebra"* de Haydn ar fi profitat fără îndoială de pe urma unei baghete și mai cu seamă a unei competențe stilistice superioare. În schimb, *Serenada nr. 2 în la major* de Brahms sună mult mai expresiv și

aproape de adevărul muzical al unei opere pline de puritate și farmec. Solistul serii este Radu Lupu, care înfățișează *Concertul nr. 23 în la major* de Mozart cu introspecția și fina muzicalitate care-l caracterizează.

După cum era de așteptat, publicul cel mai masiv îl mobilizează prezența unei formații impunătoare, Pittsburgh Symphony Orchestra, dirijată de Lorin Maazel, care umple sala „Centrului congreselor" din Montreux. Maazel este un șef de orchestră care dirijează cu tot corpul, gestica sa incluzînd un... joc de picioare foarte activ. Concertul începe cu *Sinfonia da requiem* op. 20 de Benjamin Britten, redată cu sobrietate, fără fals patetism. Prefer să trec peste imperfecțiunile aproape imposibil de justificat din partea unui corp instrumental de asemenea prestigiu în *Simfonia în mi minor*, *„Din lumea nouă"* de Antonin Dvořák (falsuri la alămuri, intrări imprecise, lipsă de expresivitate a frazării) și să rămîn în amintire cu senzaționala versiune a uneia din cele mai bune lucrări ale lui Stravinski : *Simfonia în trei mișcări*. Aici, se înțelege de ce Maazel este considerat între marii dirijori ai actualității, frazarea este tăioasă și sclipește ca un cuțit nou, decupajul ideilor, ritmica, sînt impecabile, mobilitatea spirituală desăvîrșită. Iar orchestra îl urmează cu o fidelitate fără greș. Extraordinar !

Mărturisesc, totuși, că din tot Festivalul din Montreux, am rămas cu amintirea unei seri camerale desfășurate într-un cadru mai puțin strălucitor, la Corseaux, deasupra orașului Vevey, în mijlocul viilor, în așa numita „Salle des Châtonneyre". Eroii concertului sînt membrii „Cvintetului Moraguès" (Michel Moraguès — flaut, David Walter — oboi, Pascal Moraguès — clarinet, Pierre Moraguès — corn și Patrick Vilaire — fagot), cu toții absolvenți cu premiul I ai Conservatorului Național Superior de Muzică din Paris, la clasele de instrument și muzică de cameră ; formația s-a alcătuit în 1980 și este angajată într-o activitate concertistică internațională care este pe cale să-i aducă consacrarea definitivă. Yves Petit de Voize a introdus cu delicii în program piesa *Adieu* de Stockhausen, menită să șocheze onestul auditoriu din Corseaux, însă a avut grijă ca pe lîngă rația contemporană a programului, care a mai inclus admirabilul *Cvintet în formă de choros* al sudamericanului Heitor Villa-Lobos și o operă de tinerețe a lui György Ligeti *(Șase bagatele)*, cu înrîuriri bartokiene evidente, să mai prevadă un popas mozartian — faimosul *Cvintet în mi bemol*, KV 452, în care suflătorilor li s-a alăturat excelentul pianist Alain Planès. Mai este de adăugat că fie și celor ce nu sînt amatori de transcripții nu se putea să nu le placă culoarea și verva spirituală a fragmentelor din *Tombeau de Couperin* de Ravel, adaptate pentru cvintet chiar de oboistul formației, David Walter. Asta nu este însă totul. Cel mai esențial este entuziasmul molipsitor cu care au evoluat tinerii interpreți, plăcerea pură a muzicii pe care o degaja prezența lor pe podium și puterea remarcabilă a comunicării cu sala — elemente care individualizează concertul lor în ansamblul Festivalului.

SUCCES DE PRESTIGIU AL MUZICII ROMÂNEȘTI

În cadrul ediției 1985 a Festivalului din Montreux-Vevey, forurile proteguitoare ale acestei prestigioase reuniuni artistice au dorit să onoreze tradiția de promovare a muzicii contemporane, a muzicii de azi, printr-un premiu special, care să favorizeze crearea de lucrări noi, destinate să fie prezentate în primă audiție în cadrul ediției 1986. Cu desemnarea compozitorilor respectivi a fost însărcinat juriul Premiului Internațional al Criticilor de Disc, care și-a ținut de data aceasta sesiunea anuală la Montreux. Din foarte numeroasele propuneri avansate de membrii juriului, unanimitatea s-a stabilit repede, în favoarea lui Ștefan Niculescu și a spaniolului Cristobal Halffter. Premiul special al Festivalului din Montreux obținut de Ștefan Niculescu este rezultatul acumulării de opinii pozitive, generate de cunoașterea de către juriu a lucrărilor sale, în ultimii ani, cu ocazia discuțiilor pentru decernarea premiului Koussevitzky. În primul rînd *Ison II* plăcuse foarte mult și poate că, dacă în anul respectiv, 1981, sesiunea juriului s-ar fi desfășurat normal și nu prin corespondență (din pricina unor împrejurări de moment în organizarea competiției) premiul i-ar fi fost decernat. A urmat apoi *Simfonia a II-a*, precum și ecourile stîrnite de execuția realizată în țară, la Timișoara, a noii sale lucrări pentru saxofon și orchestră, *Cantos*, cunoscută unora din membrii juriului. Pentru toate aceste considerente, premiul de la Montreux atribuit lui Ștefan Niculescu apare firesc, dat fiind că el este considerat în momentul de față printre compozitorii proeminenți pe plan internațional. Mai mult însă, întreaga muzică actuală din țara noastră se bucură de o apreciere crescîndă și care a fost formulată foarte explicit de președintele juriului Premiului Internațional al Criticilor de Disc de anul acesta, criticul elvețian Pierre Michot, în cadrul recepției oficiale de la hotelul Palace din Montreux la care au fost anunțate premiile. S-a spus acolo, în fața oficialităților Festivalului și a numeroși invitați de renume, că muzica românească de azi este de o calitate remarcabilă și că merită mai bine cunoscută pe plan internațional. S-ar putea ca Festivalul din Montreux — 1986 — să constituie o dată în această privință, dat fiind că este anvizajată execuția nu numai a noii lucrări cerută anume lui Ștefan Niculescu (scrisă pentru cvintet de suflători, cvartet de coarde sau piano solo), ci poate și a lucrării sale pentru saxofon și orchestră dedicată lui Daniel Kientzy, precum și a *Octuorului* de Enescu. Se cuvine arătat că în ultimele două proiecte o înrîurire pozitivă a avut-o și cuvîntul lui Harry Halbreich, un bun cunoscător al muzicii românești și aprig susținător al valorii ei de rang internațional. În orice caz, reuniunile internaționale ale criticilor muzicali, de felul celor ocazionate de decernarea Premiului Discului și a Premiului Koussevitzky, sînt teatrul unor expuneri și confruntări de idei de cea mai mare însemnătate ; faptul că muzica românească se afirmă „cu capul sus" în asemenea cadru este de apreciat cu atît mai mult cu cît, în ansamblul reunirii unor critici din Anglia, Belgia, Elveția, Franța, R. F. Germania, R. S. România, Spania, S.U.A și Suedia este lesne de imaginat că fiecare din cei prezenți are o anumită sferă a activității creatoare pe

care o cunoaște mai bine și o susține, implicit, cu o ardoare deosebită. Adesea, dezbaterea este ardentă și contradictorie, iar izbînzile cu atît mai semnificative. Se dovedește însă practic faptul că, fie și atunci cînd noile lucrări nu sînt premiate, ele intră în conștiința celor ce le cunosc și pot determina adevărate mutații de opinie, dintre care cele recente indică o evoluție simțitoare, favorabilă pe plan general noii creații componistice din țara noastră.

PREMIUL INTERNAȚIONAL AL CRITICILOR DE DISC

La capătul a trei zile pline de audieri, discuții și votări, palmaresul competiției de anul acesta, organizată sub auspiciile revistei de disc „High Fidelity" și a Festivalului din Montreux, acordă o întîietate evidentă înregistrărilor de operă. În primul rînd, voga din ultimii ani (pe deplin justificată) a unui compozitor situat mult timp, pe nedrept, în umbra contemporanilor săi, anume Alexander Zemlinsky, a dus la cvasi-unanimitatea sufragiilor obținute de noua înregistrare cu opera sa *Ziua de naștere a infantei*, scrisă pe un libret inspirat de Oscar Wilde. Personalitatea lui Zemlinsky (coleg apreciat al lui Enescu, în timpul studiilor la Viena) a fost asociată adesea celei a lui Arnold Schönberg, de care a fost legat prin relații de rudenie și de ambianță artistică. Trebuie spus însă că între muzica celor doi nu se poate pune semnul egal. Este cert faptul că adesea publicul meloman se va simți mai curînd atras de creația lui Zemlinsky, de un climat general expresionist însă pătrunsă de un lirism și chiar o sugestivitate melodică — mai comunicative și care fără să pretindă la inovații tot atît de cutezătoare are o greutate muzicală specifică imposibil de eludat. *Ziua de naștere a infantei*, operă înregistrată pe discuri „Schwann" de către Orchestra simfonică Radio din Berlinul Occidental, dirijată de Gerd Albrecht, are o putere de a emoționa considerabilă, personajul piticului (opera mai este supranumită și *Der Zwerg*), îndrăgostit de infantă fiind tulburător interpretat de Kenneth Riegel.

La altă extremitate a spectrului stilistic se află opera *Médée* a clasicului muzicii franceze Marc Antoine Charpentier, personalitate creatoare pe care o aflăm adesea avantajată în relație cu sensibilitatea ascultătorului de azi, față de cea a lui Lully și chiar Rameau. Premiind noua înregistrare, pe discuri „Harmonia Mundi", juriul a recunoscut și meritele ansamblului „Les Arts Florissants" precum și ale dirijorului William Christie la propagarea capodoperelor vechii muzici franceze. În fine, un alt premiu a mers către o operă din marele repertoriu, oarecum mai puțin favorizată de disc pînă acum, *Manon Lescaut* de Puccini, care-și află o versiune prestigioasă sub conducerea dirijorului Giuseppe Sinopoli și într-o distribuție reunind pe Placido Domingo, Mirella Freni, Renato Bruson și alți cîntăreți de valoare (discuri „Deutsche Gramophon"). Ieșind, în fine, din domeniul operei, să arătăm că talentul neobișnuit al tînărului pianist sovietic Andrei Gavrilov a fost răsplătit cu un premiu al criticilor de disc pentru un extraordinar recital Scriabin înregistrat de EMI în colaborare cu casa de discuri sovietică „Melodia" și cu concursul firmei cehoslovace „Supraphon" (înregistrarea a fost realizată în 1984 la Praga).

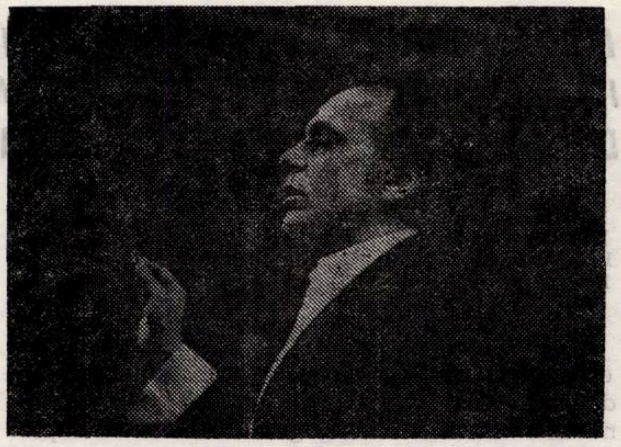
Poate și mai pasionantă a fost competiția de anul acesta pentru premiul de muzică contemporană „Koussevitzky", care după cum se știe se acordă unui compozitor în viață pentru o lucrare înregistrată pentru prima oară pe disc și care trebuie să comporte un ansamblu instrumental de minimum 16 muzicieni. Concurența a fost extrem de mare — poate mai mare ca în toți anii precedenți — și o sumă de lucrări au învederat calități notabile, care le-ar fi justificat prezența în palmares. Premiul Koussevitzky este însă *unic* și el a revenit în cele din urmă compozitorului francez Hugues Dufourt pentru lucrarea *Antiphysis*, înregistrată pe discuri „Erato" de către Ansamblul Intercontemporan, dirijat pe Pierre Boulez. Este o muzică rafinată, comportînd o utilizare neconvențională a flautului solist (Istvan Matuz) și care a fost calificată de mai mulți membri ai juriului ca fiind „de o calitate intelectuală deosebită", deși trebuie semnalat că frumusețea ei muzicală se impune chiar de la o primă audiție. Au fost în competiție și muzici minimaliste americane, ca cea a lui John Adams, poate mai calitativă decît cele oferite pînă acum de acest curent, recviemuri bine scrise de suedezul Hans Eklund și britanicul Wilfred Josephs, cicluri de lieduri (ca cel al compozitorului ungur György Kurtag, înrîurit în mare măsură de scriitura lui Schönberg, tip *Pierrot lunaire*), o lucrare puternică a compozitorului japonez Yoshihisa Taïra, intitulată *Meditații*, care întărește impresia consolidării unui ethos specific național în noua creație a muzicienilor niponi și în fine un grup bine constituit al compozitorilor francezi, din care, în afară de cel laureat, reținem pe Francis Miroglio (*Magnétiques* pentru vioară și orchestră), precum și pe creatorul unei ambianțe sonore inedite și evocatoare, Michaël Levinas (*Ouverture pour une fête étrange*).

Muzica românească de azi a fost prezentă în competiție prin *Simfonia a III-a*, „Diacronii" de Liana Alexandra, înregistrată pe discuri „Electrecord" de către Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Liviu Ionescu. Impresia generală creată de lucrare a fost hotărît pozitivă, cu atît mai mult cu cît majoritatea membrilor juriului veneau pentru prima oară în contact cu muzica Lianei Alexandra. Mi-am notat detalii ale opiniilor exprimate, considerînd că ele vor fi de interes atît pentru compozitoare cît și pentru melomanii noștri în general. Astfel, Alain Fantapié (Franța) a evidențiat „sentimentul general de lirism și caracterul natural al expresiei". Și-a exprimat în același timp satisfacția că în competiție avem *compozitoare* de asemenea calitate. Edward Greenfield (Anglia) și-a exprimat unele rezerve față de ceea ce el vede ca „o înrîurire prea evidentă a *Simfoniettei* de Janáček sau unele ostinate armonice lipsite de fluiditate". Pe de altă parte a recunoscut că „pe măsură ce o reasculta, lucrarea îi plăcea tot mai mult". Theodore W. Libbey Jr. (S.U.A.) a fost pozitiv și laconic : „o lucrare limpede, expresivă, îmi place". Pierre Michot (Elveția) a fost cel mai critic : „Am ascultat întîi *Simfonia a II-a* de pe același disc, pentru că nu mi-am dat seama în primul moment că *Simfonia a III-a* este cea înscrisă pe lista finală de selecție. Apoi, trecînd la *Simfonia a III-a*, am avut

senzația că o continuă pe cea precedentă. Muzica mi-a făcut impresia unei oarecari grandilocvențe și cred că se abuzează de blocurile sonore juxtapozate. Am reascultat apoi simfonia și independent de cea precedentă și nu mi-am schimbat părerea că are o oarecare retorică neacoperită interior. În partea a III-a, am găsit înrîuriri prea evidente din *Daphnis și Chloé* de Ravel. Poate că lipsește din muzică un anumit simț al direcției, că nu tinde suficient spre ceva anume". Bengt Plejel (Suedia) : „O simfonie foarte bună, care m-a interesat. Este atrăgătoare țesătura din motive scurte care se dezvoltă. Iată o scriitură simfonică care trăiește. Îmi place". Ingo Harden (R. F. Germania) : „O simfonie scrisă în cea mai bună tradiție a muzicii din sud-estul Europei. O lucrare importantă". Harry Halbreich (Belgia) : „O lucrare bună, care dacă anul acesta competiția nu ar fi fost atît de acerbă ar fi avut șanse mai multe. Foarte bine orchestrată. Muzica mi se pare mai puternică pe momente luate separat decît în ansamblu". În fine, José-Luis Pérez de Arteaga (Spania) a fost cel mai entuziast : Sînt cu totul în favoarea *Simfoniei*, chiar presupusul „Janáčekism" are un spirit modern și îmi place. Orchestrația este splendidă, nu aș spune însă că interpretarea și înregistrarea îi fac deplină dreptate. Lucrarea este una dintre primele cinci pe lista mea de preferințe. Rog să fie anunțată compozitoarea că am programat discul cu *Simfonia* la Radio Madrid în ziua de 13 octombrie și că îl voi prezenta personal". Socotesc inutil să mai adaog comentariile semnatarului acestor rînduri, pentru că el a fost cel ce a prezentat lucrarea în competiție colegilor săi.

Alfred HOFFMAN

Vedere din Montreux, cu castelul Chinon



Dirijorul Lorin Maazel.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'EPANOUISSEMENT DE LA VIE MUSICALE ROUMAINE, PARTIE INTÉGRANTE DU PROGRAMME GRANDIOSE D'ÉDIFICATION DE LA SOCIÉTÉ SOCIALISTE MULTILATÉRALEMENT DÉVELOPPÉE

Nicolae CĂLINOIU
Président de l'Union des compositeurs de la R. S. de Roumanie

Ces temps que nous vivons, d'effervescence en notre vie politique et socio-économique, d'essor dans les activités de tout le peuple, nous trouvent tous engagés d'une manière plénière à l'accueil par de toujours nouveaux et grands succès dans notre travail le XXe anniversaire du IXe Congrès du Parti Communiste Roumain, pierre d'angle dans le processus d'édification de la société socialiste roumaine multilatéralement développée. De 1965 à 1985, c'est une période de deux décennies qu'avec une fierté patriotique justifiée nous appelons l'„Époque NICOLAE CEAUȘESCU".

A cet événement, nous consacrons le présent Symposium sur le thème : „La culture musicale — dimension de la vie spirituelle de la Roumanie Socialiste à l'époque Ceaușescu". Notre Symposium est organisé par le Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, l'Union des Compositeurs et des Musicologues et le Conservatoire de Musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest.

Les 17 communications inscrites dans le dépliant du Symposium vont présenter quelques uns des aspects principaux de l'évolution de la vie musicale roumaine au cours des vingt années écoulées depuis le IXe Congrès du Parti, aspects déterminants de la place et du rôle de la musique contemporaine en notre société socialiste, sa contribution à une vaste action de formation de l'homme nouveau, d'éducation des masses dans l'esprit de l'amour du pays, du Parti et de son secrétaire général, le camarade Nicolae Ceaușescu. Une vaste action d'ennoblissement de toute notre nation afin d'édifier en Roumanie la société socialiste multilatéralement développée.

L'époque ouverte avec le IXe Congrès du Parti marque, sur tous les plans de notre existence nationale — la plus féconde, la plus dynamique des périodes de l'histoire de Roumanie, une période pendant laquelle le peuple roumain, maître de sa destinée, se forge une vie libre et digne, celle-là même dont avaient rêvé ses devanciers. Les deux décennies écoulées jusqu'à ce jour consignent sur les feuillets des années respectives un bilan d'accomplissements grandioses, de remarquables transformations socialistes symbolisant un formidable effort commun de renouvellement, de dépassement de toutes nos forces et de concentration de toutes nos énergies créatrices. L'impétueux développement de la patrie, sous la direction du Parti, en tête avec le camarade Nicolae Ceaușescu, trouve son reflet dans les actes de culture et dans le phénomène artistique contemporain. Nous sommes en train de créer un homme nouveau, dont la nouvelle condition humaine et le profil révolutionnaire se manifestent à travers son travail et son existence ; un homme conscient du fait que son parachèvement représente une partie intégrante du parachèvement de la patrie, vers l'embellissement de laquelle se développent tous les talents, toutes les nobles aptitudes créatrices de ses fils. Fondateur d'un pays neuf, forgeron d'une économie moderne et d'une spiritualité florissante, chef averti et

plein de sagesse, penseur et créateur d'une œuvre d'inestimable valeur théorique et pratique, le camarade Nicolae Ceaușescu se dépense avec une décisive contribution pour l'ascension de la Roumanie vers les sommets toujours plus hauts du progrès et de la civilisation et lui assure un prestige international mérité grâce à sa brillante et prodigieuse activité.

Dans les années du socialisme et, surtout, après le IXe Congrès du Parti, dans le climat particulièrement fécond dû aux orientations, indications et exhortations du camarade Nicolae Ceaușescu, la création musicale roumaine s'est enrichie de nombreux et intéressants ouvrages, de tout genre : depuis la simple chanson qui accompagne notre vie de chaque jour, jusqu'aux amples formes de la symphonie, de l'opéra, du ballet et de l'opérette, de la musique de chambre, cantate et oratorio ; ce sont autant de créations qui rendent d'une façon convaincante et nuancée l'évolution dynamique de la pensée et de la sensibilité humaines, l'engagement plénier au service de la réalisation des idéaux concernant la sauvegarde, la conservation et l'enrichissement des valeurs de civilisation matérielle et spirituelle, en même temps que l'humanisation de l'univers que l'homme de l'époque actuelle est en train de conquérir. Les résultats obtenus sur le plan de la création apparaissent dans les répertoires des institutions de théâtre et concert, des ensembles artistiques de professionnels et d'amateurs, dans les actions de populariser la musique à travers les émissions radiophoniques et télévisées, à travers le disque et l'écrit, contribuant ainsi à une plus grande efficacité de l'activite culturelle d'éducation, à l'enrichissement de la vie spirituelle des masses. Il convient de faire mention aussi des résultats obtenus dans le domaine de la critique musicale, de la musicologie, l'une comme l'autre reflétant davantage aujourd'hui les chefs-d'œuvre de musique créés par notre peuple durant son existence historique de lutte pour la liberté, l'indépendance et le progrès social, expression de sa vie ininterrompue sur le territoire millénaire et ancestral de la patrie.

Dans ce généreux cadre de formation et affirmation de toutes les valeurs, l'enseignement musical, important chaînon de la vie spirituelle roumaine, s'est lui aussi impétueusement affirmé, en se conformant aux vues du camarade Nicolae Ceaușescu qui a conféré à l'école le rôle de principal facteur de culture et de civilisation de la société. Les principes modernes de l'enseignement, de son intégration avec le secteur productif, ont imprimé à la pédagogie roumaine et au mode de penser des enseignants et des futurs spécialistes une attitude novatrice et créatrice, ont prêté une nouvelle impulsion à tout l'enseignement.

Collaborant dans leur activité en étroit rapport avec la pratique sociale et artistique, avec les travailleurs de tout secteur et pour leur plus grand bénéfice, les enseignants du domaine de la musique, notamment ceux de l'enseignement supérieur, contribuent dans une mesure égale à la noble œuvre d'éducation sociale et à la meilleure préparation des futurs cadres de musiciens.

Au cours de la période où à la tête du Parti et de l'Etat, au gouvernail du pays se trouve le camarade Nicolae Ceaușescu, c'est-à-dire au cours des deux dernières décennies, l'art musical roumain, dont les inépuisables sources sont profondément plantées dans l'existence et les plus nobles aspirations du peuple, a enregistré de remarquables succès, acquiérant une physionomie toujours plus diverse de son contenu et ses moyens d'expression. Sous le signe du Festival National „Cîntarea României" („Le Chant de la Roumanie"), ample manifestation du génie créateur de notre peuple, organisé de par l'initiative du secrétaire général du Parti, la création musicale, la recherche musicologique, l'art de l'interprétation, l'enseignement et l'éducation musicale des masses se sont développés et réalisés d'une manière parfaitement harmonieuse, comme jamais auparavant. L'accès illimité à la création et l'accueil des talents, l'ample participation des masses, sous une pluralité de formes, à la formation de ces talents, s'inscrivent dans la grande épopée nationale comme un acte de profonde signification éthique, esthétique et humaniste-révolutionnaire.

On peut affirmer aujourd'hui — plus que jamais d'ailleurs — que la vie musicale roumaine — composition, interprétation, musicologie, instruction et éducation — s'intègre tout naturellement dans le grand mouvement artistique contemporain et acquiert — grâce aux ouvrages de musique les plus représentatifs ainsi qu'à l'activité de nos interprètes si doués — un prestige qu'elle mérite pleinement et que les nombreux prix et distinctions remportés confirment chaque jour, non seulement dans le pays mais encore à l'étranger, ce qui situe la Roumanie à l'une des meilleures places dans le concert des pays riches de longues traditions culturelles.

Ces résultats se doivent aux conditions optimales créées par le Parti et l'Etat, notamment au cours des deux dernières décennies — que l'histoire consacre sous le nom d'„Époque NICOLAE CEAUȘESCU" — aux encouragements et orientations prescrits par le secrétaire général du Parti. Ces orientations ont ouvert devant nous un large horizon, un vaste champ d'action, destiné à intégrer organiquement toute l'activité culturelle et artistique, instructive et éducative, dans l'ample processus d'édification en notre patrie de la société socialiste multilatéralement développée.

Mais un apport précieux dans notre activité est aussi reçu des orientations compétentes et efficientes, bienveillantes et attentives, de la camarade acad. dr. ing. Elena Ceaușescu ; sa direction s'applique à l'entier front de la

science, de l'enseignement, de l'art et de la culture. Aussi, nous autres les musiciens, lui en sommes-nous particulièrement reconnaissants et lui apportons nos plus chaleureux remerciements.

Aux côtés des autres domaines de la vie spirituelle, la musique est devenue aujourd'hui, en Roumanie, un bien du peuple, un facteur d'édification de la conscience de l'homme nouveau, une messagère de l'unité autour du Parti et de son secrétaire général. S'inspirant des réalités contemporaines de l'ordre socialiste, de la vie bouillonnante des chantiers, du travail, victoires et aspirations de nos semblables, la musique roumaine actuelle répond et satisfait aux exigences de ces temps par ce qu'elle a de plus représentatif et de plus profond. Dans un fertile dialogue avec la masses aimant et créant la beauté, avec les artistes amateurs, les musiciens professionnels fondent leur activité sur les grandes et nobles idées de notre époque et trouvent dans le contact avec la réalité quotidienne et dynamique autant que novatrice de la patrie, une garantie de la finalité de leur acte de création, d'interprétation, d'éducation, de recherche et d'enseignement.

Mobilisés par les historiques documents adoptés au XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain, documents qui préfigurent brillamment, avec lucidité scientifique et témérité révolutionnaire, les lignes principales et les directions de perspective de l'avancement de la Roumanie contemporaine sur le chemin lumineux du socialisme et du communisme, nous autres les musiciens, d'accord avec tout le reste du peuple roumain, en tant que fidèles servants de l'art des sons — compositeurs, musicologues, interprètes, enseignants —, en tant que maîtres du beau et notamment en tant qu'hommes de ce pays et de cette époque, nous sommes fermement résolus de remplir, au niveau des exigences actuelles, les tâches qui nous reviennent dans le programme grandiose d'édification de la nouvelle société et de l'homme nouveau, à la mesure des besoins spirituels et moraux de la société roumaine actuelle.

Les documents du XIIIe Congrès du Parti engendrent de nouvelles énergies de création révolutionnaire. Aussi, notre plus ardent engagement — le nôtre, celui des musiciens — ne peut-il être qu'indissolublement relié à cette responsabilité pleine de ferveure à l'égard des exhortations et appels adressés aux hommes de lettres et d'art par le secrétaire général du Parti, le camarade Nicolae Ceaușescu, soit, de créer — dit-il dans son rapport au Congrès — *„des œuvres impérissables qui élèvent l'art et la culture roumaine à un plus haut niveau de développement, qui contribuent à la formation de la conscience socialiste de notre peuple, qui animent dans son travail et son existence la jeune génération, qui expriment l'avenir radieux de notre patrie"*.

Dans l'esprit du programme idéologique du Parti, nous avons un devoir de patriote et de citoyen, étant des hommes de l'art, de créer et d'interpréter rien que des ouvrages de valeur, inspirés de la grande histoire nationale, de la lutte et l'activité du Parti, de l'actualité socialiste ; des ouvrages qui soient aptes à exprimer avec prégnance et suggestivité convincante les réalités environnantes, le dynamisme de notre vie sociale, notre confiance dans l'existence et l'avenir lumineux de la patrie, forgé sous la sage direction du Parti Communiste Roumain, et par le haut exemple de son secrétaire général, le camarade Nicolae Ceaușescu, militant infatigable pour l'épanouissement continuel de la Roumanie Socialiste, brillante personnalité des temps actuels, combattant sans relâche pour la cause du socialisme et du communisme, pour le triomphe de la paix et la collaboration entre tous les peuples du monde.

MARIN CONSTANTIN — ARTA CONSTRUCȚIEI ȘI INTERPRETĂRII CORALE (L'ART DE LA CONSTRUCTION ET INTERPRÉTATION CHORALES)

dr. **Sigismund TODUȚĂ**

La musicologie du XXe siècle se sert de moyens d'investigation qui permettent d'explorer des sens nouveaux et révélateurs dans le domaine de l'art sonore. Avec leur aspect absolument insolite, ces moyens facilitent la connaissance de la morphologie et de la syntaxes musicales, permettent de définir l'apport des sources phoniques nouvelles à l'agencement d'un processus mental dûment articulé et, en fin de compte, élargissent les limites du domaine de l'expression musicale en ouvrant un nouvel et vaste horizon à la recherche interdisciplinaire.

C'est ainsi que Arnold Schönberg découvre dans la succession des colonnes sonores des principes de loi interne inscupçonnés (*Harmonie-lehre*, U.E., 1911), que Paul Hindemith défriche des sentiers tout neufs dans le domaine de la création musicale (*Unterweisung im Tonsatz*, Schott's Söhne, 1940) et que Olivier Messiaen s'avance — au-delà de l'univers du système tonal fonctionnel — vers l'horizon miraculeux des modes (*Technique de mon langage musical*, 1944). La base de ces prestigieux ouvrages est une activité de création hors du commun et qui, sous bien des aspects, a influencé l'évolution de la musique de ce siècle. La double hypostase — d'être en même temps théoricien et créateur — s'impose, avec les auteurs cités, comme une impérieuse coordonnée dès qu'il s'agit de fonder l'art sonore sur des bases scientifiques.

Cela étant la double hypostase énoncée — ici, un créateur de beautés uniques dans le domaine de l'interprétation et, dans le même temps, un remarquable pédagogue et théoricien — ressort aussi, avec une force de persuasion qui ne laisse pas de nous en convaincre, de la thèse de doctorat *L'art de la construction et interprétation chorales*, signée par MARIN CONSTANTIN. Dans ce cas, le terme de créateur devient synonyme de „re-créateur" et la notion de pédagogue-théoricien est applicable à l'art de représenter l'évolution historique des styles par l'interprétation des plus belles pages de littérature musicale, depuis la Renaissance et jusqu'à l'œuvre chorale contemporaine.

Nous tenons à souligner dès le début qu'à la différence de certaines autres études prestigieuses appelées à contribuer à l'art de la construction et de l'interprétation chorales (telles que, p. ex. Kurt Thomas, *Lehrbuch der Chorleitung*. I. 1936, ou bien D. D. Botez, *Tratat de cînt și dirijat coral* — Traité de chant et direction choraux, 1982) l'ouvrage dont nous rendons compte se présente sous deux versions : l'une, usuelle, le texte proprement dit suivi des exemples illustratifs écrits et l'autre, un enregistrement (Electrecord, ST-EXE 02265—02274) où le texte parlé est illustré d'exemples chantés par la Chorale de chambre „Madrigal". En se complétant l'une l'autre, les deux versions s'imposent comme un chef-d'œuvre — marqué des traits et des attributs requis — tant dans le domaine de l'art de l'interprétation qu'en ce qui concerne l'acte académique de *„publico defendere disertationem"*.

„Vaincu par le démon de la confession", l'auteur de la thèse en question précise *ab ovo* son objectif esthétique, à savoir embrasser la sphère d'un répertoire global illimité en se refusant à „toute spécialisation excessive". Son ouvrage ainsi conçu, l'auteur procède à la constitution d'une patente „Madrigal" : un ensemble choral ayant, en très peu de temps, acquis la réputation d'un instrument parfait, avec les propriétés de résonance d'un violon Stradivarius. Les deux coordonnées — technique et psychotechnique — représentent les vecteurs dont relève aussi l'homogénéité spirituelle de cette unité d'exception. Le professionnalisme vocal est mené jusqu'à la limite de la virtuosité transcendentale, avec les résonances d'„un orgue humain". Et que d'éléments issus d'une vision artistique judicieuse ne convergent-ils pas vers la noblesse de ces sonorités ? Réaliser ce parfait accord non-tempéré, déambuler avec une si harmonieuse aisance à travers tout un monde d'intonations (tonale, atonale, polytonale, modale, sérielle), voici quelques unes seulement des marches qui conduisent vers un „Gradus ad Parnassum".

Par-dessus toutes ces prémisses d'ordre technique, jugées comme d'indispensables valeurs *ante quem*, s'installent une homogénéité spirituelle et une „technique d'un certain ordre : la psychotechnique" ; cette dernière constitue une coordonnée particulièrement féconde dans la marche ascendante vers les niveaux supérieurs d'une gestation artistique. Mais il ne s'agit pas seulement de cela. Technique et psychotechnique sont les deux facteurs qui conditionnent cet objectif esthétique où — selon la propre affirmation du signataire de la thèse de doctorat en cause — „le phénomène d'interprétation est un acte de création, plus précisément de re-création des

idées et des sentiments consignés par les compositeurs dans leurs œuvres respectives" (p. 44).. „...in der Kunst haben wir (...) mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun" — disait Hegel (*Ästhetik* III). C'est à la lumière de cette conception esthétique que l'auteur de la thèse de doctorat entreprend une subtile analyse des composantes de la gestation artistique, en même temps que de l'indissoluble corrélation qui s'établit entre le maître de chœur — le chœur — le public (la conception esthétique mentionnée se trouve, d'ailleurs, déjà relevée, mais non suffisamment tracée, chez certains sémioticiens comme Daniélou, Nattiez, Lévi-Strauss etc.).

Les significations de la dite conception esthétique, dont l'ouvrage qui nous occupe en est le reflet, deviennent d'autant plus profondes dès que l'auteur envisage les particularités de style de l'interprétation artistique. Pour mieux couvrir la totalité des paramètres de ce concept, il en indique une série de facteurs essentiels — période historique, aire géographique, tradition, technique compositionnelle etc. — avec leurs implications sous-jacentes — modes antiques, grégoriens, byzantins, folkloriques, soit l'homophonie, la polyphonie, l'hétérophonie, les conceptions philosophiques et de morale dominants etc. — Par le seul fait d'avoir élucidé ce phénomène, il nous facilite la compréhension, dans toute sa plénitude, du bienfondé qui réside à la base et caractérise son orientation philosophique et ses réalisations artistiques, pareillement dirigées vers l'édification d'un *art vivant,* d'un *art de l'Homme.* Et, davantage encore, par le fait que le musicien Marin Constantin a délibérément mis de côté toute interprétation artistique d'esprit révolu — disons muséale —, qu'il s'est refusé à toute restitution puriste, scolastique — quelle qu'en soit la forme — et, au contraire, s'est aligné sur la voie des conceptions interprétatives novatrices — fidèlement servies par des interprètes d'exception comme, p. ex., Alfred Cortot, Pablo Casals et Georges Enesco —, on comprend mieux l'écho mondial et l'ample adhésion du public suscités par les interprétations du maître de chœur Marin Constantin.

La viabilité de cet „alignement esthétique" apparaît surtout dans le contact de l'auteur avec la musique Renaissance, avec la création musicale de l'époque d'or de l'art vocal polyphonique. Le *Rinascimente,* „ce superbe dôme de diamants de la félicité et de la grandeur humaine", comme si heureusement s'exprime l'auteur (p. 56), a constitué un seuil dans l'activité du maître de chorale et de la Chorale „Madrigal" même. Fût-elle flamande, italienne, espagnole, anglaise ou allemande — marquée au sceau commun d'une haute et noble soif de lumière et de joie —, la musique Renaissance a allumé les premiers étincellements sur les pas du célèbre ensemble „Madrigal". La Renaissance — avec l'aurore flamande, avec l'éclat italien (relevant de deux pôles opposés : l'austérité diatonique romane de type Palestrina et la luxuriante opulence chromatique de l'école vénitienne de type Cipriano da Roro et Gesualdo), avec la sobre grandeur de l'Angleterre élisabéthaine, animée par l'ambiance cérémonieuse de l'Espagne —, la Renaissance, disions-nous, a exigé de la part de l'ensemble des interprétations d'un ordre particulier, fondées sur une perception des styles fort aiguë. Car, en vérité, le fait d'évoquer une culture d'il y a cinq siècles signifie un processus de reconstitution où s'interposent et la longue, sinueuse, évolution historique, et l'incertitude de la sémiographie [1]) ; mais, si l'une et l'autre peuvent être de durs obstacles sur la voie des restitutions culturelles, l'une comme l'autre, aussi bien, peuvent être d'heureuses occasions de succès lorsque se rencontrent l'acuïté perceptive des styles et une profonde culture, capable de déchiffrer les filons d'or menant à la vérité artistique et historique.

Si la musique grégorienne, celle des troubadours et des trouvères, tout comme le choral protestant, résident d'entrée de jeu à la base de la polyphonie européenne, le folklore en échange, ce „mode unique d'existence de l'art collectif, continuellement soumis au devenir, et sans cesse se filtrant, jusqu'à sa quintessence, constitue la composante primordiale de la culture autochtone" (p. 73). Ayant ainsi formulé les attributs et la position du folklore musical, l'auteur entreprend d'analyser la façon dont il s'intègre dans la toile de fond d'une partition de musique universelle, et, par chacune des phrases de son exégèse, il marque sa foi dans „son potentiel esthétique, les essences de son authenticité et les brillants reflets de son génie, en tant qu'eternel chef-d'œuvre d'art" (p. 76).

En continuation, aux côtés de cette source primordiale qu'est le folklore, l'auteur atteste la valeur du chant byzantin due à la richesse de ses modes (les *échoï),* à sa structure „florale" (mélismatique) et à son caractère d'improvisation, autant d'attributs „éveillant la fantaisie et l'esprit créateur des interprètes" (p. 77), facteur formatif dans la musique chorale. Puis, la profondeur de sa recherche et ses connaissances solides se font entrevoir dans l'analyse du processus „de création du classicisme et du modernisme autochtone" (p. 82). Enfin, avec l'enthousiasme de son esprit qui s'ouvre au „neuf", l'auteur se porte vers les conquêtes „de la pensée et du langage musical dans la création contemporaine roumaine" (p. 92). Tout cela, tour à tour, s'inscrit avec la force du signe en témoignage d'un déchiffrage subtil, opéré par l'auteur, parmi les sens

[1]) Il a soixante ans encore, on ignorait la valeur d'un *chronos protos* apte à déterminer le mouvement de base d'une pièce.

inédits revêtus dans la musique actuelle par ce *novum*. En effet, que de nouvelles techniques de composition, que de moyens d'expression jamais encore entendus, n'entrent-ils pas de nos jours au sein d'un discours musical ! Technique pointilliste, technique hétérophonique, blocs sonores, texture, symphonisme vocal, effets globaux, technique aléatoire, collages, technique de répétition ou minimale, modes d'attaque etc. ne sont que certains aspects dans une foule d'autres, et qui, diffusés presque toujours par une sémiographie cryptique, requièrent la collaboration du musicologue et de l'interprète tout ensemble. Aussi, la noblesse tout à la fois éthique et artistique de la réponse donnée par le musicologue et directeur de chœur Marin Constantin ne laisse-t-elle pas de nous impressionner.

Au terme de ce succint compte rendu, on est en droit de se poser la question suivante : „Que représente donc pour la musicologie et la musique roumaines l'ouvrage dont le titre est *L'art de la construction et interprétation chorales ?*". La réponse ne saurait être une autre que celle d'habitude réservée aux seules valeurs d'exception :

1. Cet ouvrage représente un ample tour d'horizon historico-esthétique de la littérature chorale à travers cinq siècles de civilisation muzicale.

2. A côté de sa perspective historico-esthétique, cette démarche théorique couvre tout un ensemble de disciplines diverses : théoric supérieure de la musique, morphologie, stylistique, psychologie, séméiotique, herméneutique; elle constitue de la sorte l'harmonieux tableau d'une recherche interdisciplinaire contemporaine, comprise dans une acception nouvelle, originale et créatrice.

3. L'ouvrage trace les axes coordonnateurs de l'art de la direction musicale avec les attributs d'une conception portée vers la finalité de l'art sonore, suprême manifestation de l'esprit humain.

4. La partie illustrative de l'ouvrage, par les réalisations d'exception de la „Camerata Madrigal", témoigne du sommet atteint dans l'interprétation chorale sous la direction d'un maître doué de génie.

5. Le chapitre affecté à la musique contemporaine roumaine est une offrande sublime apportée à la création autochtone que l'auteur projette dans l'universalité par les attributs d'une interprétation achevée.

6. En conclusion, l'ouvrage représente une inestimable contribution à l'art musical roumain et pour cet acte de culture unique nous proposons que soit accordé au maître Marin Constantin le titre académique de „docteur en musicologie".

(En français par Colette Ghimpețeanu)

M U Z I C A Nr. 8 48 p. București — August 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10 376, București, Calea Griviței nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Aspect din Spectacolul în cinstea zilei de 23 August, susținut de corurile reunite din municipiul Slobozia-Fetești și Fanfara Consiliului municipal Slobozia. Dirijor — Gheorghe Sîrghie.

I.P. Informația — c. 1444

42. 416

Lei 15

9

MUZICA

SEPTEMBRIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Festivalul Național „Cîntarea României", spațiu de afirmare a geniului creator al poporului . 1
Zeno Vancea
Patriotismul și umanismul, coordonate ale muzicii noastre contemporane 3
Romeo Ghircoiașiu
Înalta responsabilitate social-educativă a muzicianului 4
Mihai Cozmei
Perioada contemporană a societății românești, orizont fertil de inspirație 5
Szabo Csaba
Muzicianul, mesager al epocii sale 6

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează : Elena Alexandru, Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi 8

STUDII

Francisc Laszlo
Silvestri : Op. 4 nr. 1 Jocurile și sursele lor folclorice 10

PORTRET COMPONISTIC

Viorel Crețu
Paul Rogojină 12

ÎNSEMNĂRI

Wilhelm Georg Berger
Arta lui Schütz la orizontul gîndirii muzicale baroce 15
Vasile Tomescu
Cristian Ghenea 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Carmen Gherghiceanu, Anca Ioana Andriescu, Michaela Roșu, Elena Zottoviceanu, Mirela Stoenescu, Anton Dogaru, Damian Vulpe, Liviu Dănceanu, Savina Opriţescu-Diamandi, Titus Moisescu, Constantin Răzvan, Enea Borza, Octavian Ursulescu 20

RECENZII

Adrian Rațiu
Liviu Comes — **Lumea polifoniei** 31
Anton Dogaru
Elisabeta Dolinescu — **„Mihail Gr. Poslușnicu Viața și opera"** 32

DE PESTE HOTARE

Michaela Roșu
Prezențe românești 33
Iosif Sava
Itinerar muzical prin Roma lui Respighi . . . 33
Ghizela Sulițeanu
Seminarul european de etnomuzicologie la cea de a doua ședință 35
Natalia Trandafirescu
„Musicologia" — Atena, 1985 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Edé Terényi — portrait 41

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Le Festival National „Cîntarea României", lieu d'affirmation du génie populaire créateur . . 1
Zeno Vancea
Patriotisme et humanisme, coordonnées de la musique contemporaine roumaine 3
Romeo Ghircoiașiu
La haute responsabilité socio-éducative du musicien 4
Mihai Cozmei
L'époque actuelle de la société roumaine, horizon fertile d'inspiration créatrice 5
Szabo Csaba
Le musicien, un messager de son temps . . . 6

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires : Elena Alexandru, Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi 8

ÉTUDES

Francisc Laszlo
Silvestri : op. 4 no. 1 „Jocuri" („Jeux") et les sources folkloriques de l'œuvre 10

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

Viorel Crețu
Paul Rogojină 12

NOTES

Wilhelm Georg Berger
L'art de Schütz à l'horizon de la pensée musicale baroque 15
Vasile Tomescu
Cristian Ghenea 19

LA VIE MUSICALE

Signataires : Carmen Gherghiceanu, Anca Ioana Andriescu, Michaela Roșu, Elena Zottoviceanu, Mirela Stoenescu, Anton Dogaru, Damian Vulpe, Liviu Dănceanu, Saviana Opriţescu-Diamandi, Titus Moisescu, Constantin Răsvan, Enea Borza, Octavian Ursulescu 20

COMPTES RENDUS

Adrian Rațiu
Liviu Comes : **Lumea polifoniei** (L'univers de la polyphonie) 31
Anton Dogaru
Elisabeta Dolinescu : **Mihail Gr. Poșlușnicu — Viața și opera** (La vie et l'œuvre de Mihail Gr. Poșlușnicu) 32

À L'ÉTRANGER

Michaela Roșu
Présences roumaines 33
Iosif Sava
Itinéraire musical dans la Rome de Respighi . . 33
Ghizela Sulițeanu
La deuxième séance du Sémainaire européen d'ethnomusicologie 35
Natalia Trandafirescu
La Musicologie — Athènes, 1985 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Edé Terényi — portrait 41

BIBLIOTE...

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXV NR. 9 (396) SEPTEMBRIE 1985

Festivalul naţional „Cîntarea României", spaţiu de afirmare a geniului creator al poporului

Actualitatea românească a fost marcată în această perioadă de importante evenimente social-politice şi culturale, desfăşurate sub semnul jubiliar al celor două glorioase decenii care constituie arcul de boltă al celei mai bogate şi impetuoase epoci din multimilenara istorie a patriei, „Epoca Nicolae Ceauşescu".

Sînt încă vii în conştiinţa noastră ecourile aniversării a 41 de ani de la actul istoric al revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă de la 23 August, sărbătoare cinstită de oamenii muncii, de întregul popor cu noi şi remarcabile realizări pentru încheierea cu cît mai bune rezultate a planului pe anul în curs şi pe actualul cincinal, pentru înfăptuirea măreţelor obiective prefigurate de Congresul al XIII-lea al partidului. Încadrată în atmosfera de însufleţire creatoare şi deplină unitate a întregii naţiuni în jurul PCR, al secretarului său general, aniversarea zilei de 23 August a fost precedată de suita unor ample manifestări consacrate marii sărbători naţionale a poporului român şi omagierii a două decenii de la Congresul al IX-lea al partidului.

În prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, a tovarăşei Elena Ceauşescu, în Capitală s-a desfăşurat un grandios spectacol omagial consacrat celor două mari evenimente din viaţa naţiunii noastre şi a fost inaugurată Expoziţia organizată cu prilejul finalei celei de-a V-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României". Aceste importante manifestări cultural-artistice s-au constituit într-un vibrant şi fierbinte omagiu adus de creatorii români, de toţi cei ce activează în amplul front al ştiinţei, artei şi culturii noastre socialiste, de milioanele de participanţi la Festivalul naţional „Cîntarea României", secretarului general al partidului, preşedintele Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care, cu gîndul şi fapta, cu clarviziunea marilor făuritori de istorie, şi-a dedicat întreaga viaţă şi activitate revoluţionară prosperităţii ţării, edificării socialismului şi comunismului pe pămîntul patriei, înfăptuirii idealurilor de pace şi progres al tuturor naţiunilor.

Expoziţia găzduită la Muzeul de artă al RSR oferă o revelatoare sinteză a realizărilor remarcabile obţinute în planul creaţiei cultural-artistice şi tehnico-ştiinţifice în rodnica perioadă deschisă de Congresul al IX-lea al partidului, cînd dezvoltarea accelerată şi multilaterală a ansamblului societăţii româneşti s-a împletit strîns cu avîntul susţinut al artei, ştiinţei şi culturii, cu afirmarea plenară a spiritualităţii naţionale. Rezultatele de prestigiu înregistrate în sfera creaţiei, întreaga activitate culturală şi ştiinţifică se înscriu ca parte integrantă a măreţelor înfăptuiri dobîndite de poporul nostru, sub conducerea partidului, a secretarului său general, în ultimele două decenii, în toate domeniile edificării socialiste, reflectînd spiritul cutezător şi înnoitor al acestor ani luminoşi. Expoziţia, în întregul ei, cu compartimente dedicate activităţii editoriale, literaturii şi teatrului, muzicii şi cinematografiei, atestă prin sugestive grafice, machete, filme şi fotografii, exponate multiple, impresionanta dezvoltare a acestor domenii ale creaţiei naţionale în ultimii 20 de ani, în climatul de deplină afirmare a libertăţii de exprimare şi de manifestare neîngrădită a personalităţii artistice. De o mare diversitate tematică şi a formelor de expresie, cu un profund şi înaintat mesaj de idei, creaţia cultural-artistică a acestor două decenii, aşa cum o demonstrează şi suita lucrărilor expuse, relevă că, însufleţiţi şi mobilizaţi de Programul ideologic al partidului, de îndemnurile tovarăşului Nicolae Ceauşescu, creatorii din toate genurile au realizat opere valoroase, cu o finalitate formativ-educativă corespunzătoare cerinţelor procesului complex de construcţie a noii orînduiri. Sînt opere inspirate nemijlocit din munca, viaţa şi năzuinţele de pace şi progres ale poporului nostru, din realitatea dinamică şi clocotitoare a patriei, opere ce îşi aduc o însemnată contribuţie la promovarea idealurilor socialiste, la modelarea omului nou, la formarea şi dezvoltarea conştiinţei patriotice, revoluţionare a celor ce muncesc, la îmbogăţirea spirituală a naţiunii noastre.

Relief ant este faptul că aceste două decenii de civilizaţie românească au generat o necesară stare a creaţiei în toate domeniile de activitate, au determinat şi asigurat, totodată, acea atmosferă stimulatoare, prielnică afirmării fiecărui om al muncii, fiecărui cetăţean, indiferent de naţionalitate, vîrstă, profesie. Evidenţa acestei constatări cu valoare de referinţă pentru această perioadă este demonstrată de una din cele mai complexe modalităţi prin care spiritul şi vitalitatea creatoare, proprii poporului nostru, şi înţelese la dimensiunea întregii ţări, îşi manifestă plenar valenţele : Festivalul naţional „Cîntarea României", organizat din iniţiativa secretarului general al partidului nostru. Fenomen definitoriu pentru ultimii 20 de ani, elocventă expresie a extinderii mişcării culturale, a profundei democratizări a vieţii spirituale a patriei, Festivalul naţional „Cîntarea României" reprezintă în concepţia tovarăşului Nicolae Ceauşescu „cel mai larg cadru de intensificare a activităţii cultural-educative, al participării maselor largi populare la dezvoltarea valorilor spirituale noi ale patriei — o formă nouă de afirmare a talentului, sensibilităţii şi geniului creator al poporului nostru".

Stimulînd talentele, dinamizînd avîntul creator al poporului, valorificînd resursele spirituale ale întregii naţiuni, festivalul, care a reunit la cea de-a V-a ediţie aproape 5 milioane de participanţi, s-a impus, în scurt timp, aşa cum o dovedesc şi ediţiile precedente, ca o amplă manifestare a muncii şi creaţiei colective, pusă în slujba cauzei nobile a propăşirii artei, ştiinţei şi culturii româneşti, a înălţării patriei pe noi culmi de progres şi civilizaţie.

În acest context creator, spectacolul festiv desfăşurat pe cel mai mare stadion al ţării, „23 August", într-o atmosferă impresionantă, de mare sărbătoare, a reprezentat o puternică şi revelatoare mărturie a vitalităţii creatoare a poporului nostru. Beneficiind de participarea de înaltă ţinută a celor mai valoroase ansambluri şi formaţii artistice de amatori şi profesioniste, adevărate vîrfuri ale manifestărilor colective şi individuale la nivelul întregii ţări, laureaţi ai ultimei ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" grandiosul spectacol omagial desfăşurat în prezenţa secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, a tovarăşei Elena Ceauşescu, a altor reprezentanţi din conducerea de partid şi de stat, a constituit o demonstraţie de virtuozitate şi acurateţe artistică, de afirmare a unei experienţe artistice ajunse la maturitate, precum şi a calităţii inefabile a autenticităţii actului de creaţie, făcut cu talent, pasiune şi dăruire. Înflăcărate cîntece patriotice şi muncitoreşti, revoluţionare, însoţite de înălţătoare versuri de cinstire a patriei şi conducătorului iubit şi stimat, impresionante tablouri şi evoluţii coregrafice, sugerînd optimism şi elan creator, s-au îngemănat fericit şi inspirat într-un monumental spectacol cultural-artistic, care a omagiat măreţele prefaceri revoluţionare care au avut loc pe întreg cuprinsul României în perioada inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, simbolizînd în ansamblul său, unitatea indestructibilă a întregului popor în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

În aceeaşi atmosferă de muncă însufleţită şi fermă angajare pe drumul progresului accelerat al patriei, în care poporul român cinsteşte marele eveniment istoric care a pus bazele întregii noastre contemporaneităţi, s-a desfăşurat la Bucureşti, sub preşedinţia secretarului general al PCR, preşedintele Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cel de-al III-lea Congres al consiliilor populare, reprezentativ forum al democraţiei noastre muncitoreşti-revoluţionare care a reunit peste 8.000 de participanţi. Eveniment remarcabil în viaţa politică şi socială a ţării, înscris în activitatea vastă închinată îndeplinirii hotărîrilor Congresului al XIII-lea al partidului, a programului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare a României spre comunism, acest forum a evidenţiat încă o dată preocuparea statornică a partidului nostru, a secretarului său general pentru perfecţionarea, lărgirea şi dezvoltarea democraţiei socialiste prin participarea tot mai activă a maselor la conducerea vieţii publice, pentru continua înflorire a României socialiste.

Aşa cum se arată în importantele documente adoptate şi, îndeosebi, în excepţionala cuvîntare a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, actualul Congres al consiliilor populare trebuie să marcheze o etapă nouă în activitatea tuturor celor angajaţi prin însuşi votul poporului în conducerea, în organizarea muncii şi vieţii, în buna gospodărire a localităţilor, în a face astfel încît să-şi îndeplinească în cele mai bune condiţii rolul important pe care îl au în asigurarea dezvoltării generale a patriei. Apreciind uriaşa forţă mobilizatoare şi creatoare demostrată de Festivalul naţional „Cîntarea României", tovarăşul Nicolae Ceauşescu sublinia în cadrul forumului consiliilor populare că acesta trebuie „să unească toate forţele de care dispune fiecare localitate şi judeţ, pentru a ridica nivelul de cultură, de cunoştinţe al maselor populare, punînd în centrul activităţii de educaţie patriotică dragostea faţă de patrie, hotărîrea fermă de apărare a cuceririlor socialismului, de apărare a patriei, de întărire a independenţei şi suveranităţii României".

Din această amplă şi generoasă perspectivă, Congresul al XIII-lea al partidului profilează la orizont o intensă activitate de transformare revoluţionară a patriei, de ridicare a poporului la un nivel tot mai înalt de civilizaţie materială şi spirituală, în cuprinderea căreia un loc deosebit îl ocupă, de bună seamă, toţi creatorii de cultură şi artă, noua sensibilitate de conştiinţă şi, mai cu seamă, creaţia revoluţionară implicată în noul destin al patriei, responsabilă şi angajată în ascendenţa propriului nostru mers înainte.

Constantin Victor CIOCAN

Patriotismul şi umanismul, coordonate ale muzicii noastre contemporane

Zeno VANCEA

Uriaşele transformări politico-sociale care au avut loc în ţara noastră definesc o nouă eră în istoria României, aceea a făuririi orînduirii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintării spre comunism. În acest context are loc şi înflorirea fără precedent a artei sunetelor determinînd o nouă perioadă a istoriei muzicii româneşti. Răspunzînd chemării partidului, muzicienii, conştienţi de înalta lor responsabilitate patriotică, răspund cu însufleţire cerinţelor culturii socialiste, contribuind cu dăruire la îmbogăţirea patrimoniului nostru spiritual.

În nici o altă epocă a muzicii româneşti nu au fost compuse atîtea simfonii, cantate, oratorii, lucrări camerale, opere, piese corale, cîntece lirice, piese pentru fanfară, şi este indiscutabil că această intensă dezvoltare a creaţiei muzicale este generată de elanul creator de care este însufleţit poporul nostru constructor al unei noi orînduiri sociale, sub conducerea înţeleaptă a partidului, în frunte cu secretarul său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, preşedintele României socialiste.

Legătura directă cu viaţa societăţii, reflectarea în creaţia muzicală a marilor evenimente istorice, a transformărilor politico-sociale sînt caracteristice muzicii româneşti, încă de la începuturile ei, cînd primii noştri compozitori au propagat ideile Revoluţiei de la 1848, au militat prin creaţia lor pentru înfăptuirea Unirii Principatelor, au glorificat Războiul de Independenţă, au cîntat vitejia eroilor neamului.

Încercînd să definim principalele caracteristici ale muzicii româneşti contemporane considerăm ca definitorie perpetuarea şi potenţarea în spiritul actualităţii a nobilelor tradiţii patriotice umaniste moştenite de la antecesori.

Generaţia făuritorilor şcolii noastre naţionale moderne în frunte cu George Enescu, era încă în plină activitate în anii care au urmat istoricului act de la 23 August 1944, creînd pentru prima dată în cadrul culturii muzicale româneşti lucrări de nivel internaţional, în care un bogat conţinut emoţional, expresia unui vibrant patriotism şi a unui autentic umanism se îmbină cu o avansată tehnică de creaţie, calităţi proprii muzicii generaţiilor de astăzi.

Majoritatea covîrşitoare a compozitorilor noştri împărtăşesc convingerea că numai o muzică cu un bogat conţinut emoţional şi de idei poate îndeplini adevărata menire de înnobilare a personalităţii umane, constituind un puternic mijloc de comunicare şi înfrăţire între popoare. O altă caracteristică, nu mai puţin semnificativă a creaţiei muzicale româneşti de azi constă în reflectarea cu mijloacele specifice a elanului creator de care este însufleţit poporul nostru în munca de zi cu zi pusă în scopul dezvoltării multilaterale a patriei. Urmărirea aceluiaşi ideal, profesarea aceloraşi convingeri estetice nu au însă cîtuşi de puţin drept consecinţă uniformizarea mijloacelor de expresie, una din virtuţile artei sunetelor româneşti de azi reprezentînd-o tocmai varietatea stilurilor şi tehnicilor personale.

Reflectarea în arta sunetelor prin mijloacele ei specifice, a elanului creator al omului nou, a dobîndit, fără îndoială, o expresie covîrşitoare mai ales în cursul ultimelor două decenii.

Istoria acestui timp care a urmat Congresului al IX-lea al P.C.R. este o mărturie convingătoare a promovării largi, cutezătoare, în toate domeniile vieţii noastre social-politice, economice, cultural-artistice a noului, a calităţii şi exigenţei ca principii fundamentale, ca obiective esenţiale. În ceea ce priveşte dezvoltarea muzicii ea are la bază concepţia revoluţionară înaintată a secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care a subliniat, în permanenţă, rolul culturii şi artei în formarea personalităţii multilaterale a omului nou. Este semnificativ pentru drumul rodnic al muzicii noastre numărul considerabil de lucrări a căror valoare a fost recunoscută şi în străinătate, dobîndind premii, impunîndu-se în competiţii naţionale, în concerte.

Privind retrospectiv dezvoltarea muzicii noastre în perioada modernă şi contemporană pot afirma în lumina experienţei personale, a angajamentului pe care împreună cu alţi muzicieni ni l-am asumat pe acest drum, că astăzi creaţia, muzicologia, arta interpretativă, învăţămîntul muzical de specialitate se desfăşoară cu o intensitate şi la un nivel la care generaţiile precedente au aspirat cu ardoare. Afirmînd aceasta vreau să relev totodată faptul că tocmai în raport cu frumoasele împliniri cu care ne identificăm în contemporaneitate este important să multiplicăm eforturile noastre în direcţia afirmării originalităţii în creaţie, a promovării unei arte de puternic conţinut umanist şi patriotic, de profundă rezonanţă emoţională, manifestînd o atitudine critică faţă de fenomenul poluării, mimetismului. Totodată trebuie să perfecţionăm neîncetat activitatea de educaţie muzicală în rîndul tinerelor generaţii, condiţie a păstrării şi ridicării nivelului culturii muzicale în ansamblu. Sînt deplin încredinţat că arta sonoră va cunoaşte în ţara noastră o ascensiune continuă în concordanţă cu progresul şi înnoirea ce caracterizează societatea noastră în toate domeniile vieţii economice şi sociale.

Înalta responsabilitate social-educativă a muzicianului

Romeo GHIRCOIAȘIU

Sociologia culturii afirmă că vîrstele ideilor se succed la intervale de douăzeci de ani. Locul generațiilor, succesiunea lor, este, desigur, temeiul obiectiv al acestui fenomen, deoarece oamenii sînt cei ce decid asupra destinului ideilor, în complexul vieții lor sociale. Cei douăzeci de ani pe care i-am trăit de la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., însemnează pentru viața muzicală, în contextul întregii culturi, o epocă de ascensiune, de reală înflorire, de maximă lungime de undă, o adevărată vîrstă istorică.

Bogăția vieții muzicale a acestei perioade, se afirmă într-adevăr, în creația originală, ca și în arta interpretativă, în fenomenul receptării muzicii de către un public tot mai numeros, care s-a maturizat treptat, printr-o tot mai avizată cunoaștere și înțelegere a valorilor de artă. E o bogăție care se materializează printr-un flux continuu al mesajelor celor mai autentice, de la compozitori la interpreți, de la aceștia la publicul ce tinde să cuprindă întreaga lume socială. Acest ultim moment al fluxului, este doar un început de nouă etapă, deoarece marele public, reprezentînd mediul social dă climatul efervescent care va condiționa și va genera noile opere de artă. Procesul acestui flux continuu, implică legități de acțiune severă a tuturor segmentelor. Compozitorul, interpretul, teoreticianul — istoric, sau folclorist, pedagog, sau estetician — reprezintă tot atîtea articulații ale mecanismului menit să asigure geneza și circulația permanentă a valorilor sociale, politice, etice și artistice. Ei își însușesc o înaltă responsabilitate social-educativă. Prin ei, societatea însăși, producătoarea de bunuri ale vieții umane, poate să asigure existența diverselor planuri în permanentă devenire. Responsabilitatea muzicianului este astfel doar unul din elementele unei dualități, ale unui binom. Celălalt element este constituit de drepturile pe care le are societatea de a solicita permanent contribuția creatorilor de artă sau gîndire științifică în făurirea operelor lor.

Înțelegem în acest proces de evoluție artistică numeroasele momente majore, pe care le-a cunoscut creația muzicală din ultimele decenii. Este epoca în care asistăm la o succesiune neîntreruptă de creații în cele mai diverse genuri : de la cîntecul patriotic la operă și oratoriu, de la simfonie, la sonată, cvartete și artă vocală de cameră. Sînt creații în care atitudinea unei înalte responsabilități, aduce mărturia ideilor generoase ale contemporaneității. Ele integrează metaforele lor, în lumea oamenilor de azi, în cea a luptelor și gloriilor naționale, în ambianța plaiurilor străbune, sau în cea a cîntecelor și horelor, izvorîte din dinamica neîncetată a vieții.

Aceste teme cunosc conotații inedite în lumea sonoră fie că e vorba de balete ca „Întoarcerea din adîncuri" de M. Jora, de oratorii ca „Miorița" sau „Horia" de S. Toduță, sau de opere ca „Hamlet" de P. Bentoiu, „Iona" de A. Vieru, și „Orestia I. II" de A. Stroe. Vechea lume a idealurilor dacice este prezentă de asemenea în partituri ca „Zamolxe" de L. Glodeanu, „Orfeu" de Gh. Dumitrescu, sau simfoniile a XIII-a de W. Berger și „Opus Dacicum" de Șt. Niculescu. Firul istoriei este reluat apoi în oratoriile închinate de V. Herman și V. Timariu efigiei lui Mihai Viteazul și cu cantatele „Supplex Libellus Valachorum" de C. Țăranu sau cele închinate „Republicii" de G. Jodal și D. Voiculescu. Vechea noastră cultură este evocată în partituri de măestrie semnate de D. Popovici, E. Terenyi, H. P. Türk, sau mai tineri ca V. Munteanu și A. Pop, ce interpretează lumea dansurilor galante și a Odelor lui Honterus, cea a Glasurilor Putnei sau a Solstițiilor colindelor ancestrale.

Față de multitudinea aspectelor ce definesc și caracterizează cultura noastră muzicală de azi, este greu de cuprins în economia acestor însemnări, întreaga bogăție a realizărilor.

Ceea ce trebuie însă reținut este faptul că realizările ultimelor decenii, reprezintă continuarea pe un plan superior a unor tradiții fundamentate odată cu geneza școlii noastre muzicale. Aceasta se afirmase cu hotărîre prin intermediul unei *arte militante* și al unei responsabilități ce servea devenirii politice și sociale a poporului și propășirii sale culturale.

Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, la cel de-al XIII-lea Congres al comuniștilor din țara noastră : „Acum masele populare, poporul nostru, trebuie să dea noi dimensiuni acestor tradiții, să îmbogățească și să adauge concepției noastre despre artă și literatură noi elemente desprinse din realitățile de astăzi ale țării în care omul muncii constructor al socialismului constituie figura principală." Sînt acele tradiții care constituie într-adevăr un factor prospectiv al activității noastre viitoare, demne de marii precursori și demne de societatea noastră socialistă contemporană.

Perioada contemporană a societății românești, orizont fertil de inspirație

Mihai COZMEI

În istoria oricărui popor există momente, etape în care o idee, o personalitate, concentrează energiile și aspirațiile tuturor, înflăcărînd conștiințele și dînd un puternic impuls spiritului constructiv, hărniciei și forței de creație a maselor, setei de cunoaștere și visului înaripat. Asemenea momente se înscriu în istorie, purtînd aură de frumusețe și omenie, nu numai pentru că edifică armonios un prezent bogat și luminos, proiectînd, totodată, coordonatele viitoarelor împliniri, ci mai ales pentru că reușesc, unind elanul unei întregi națiuni, să definească, prin muncă și creație, prin luptă și iubire de adevăr și de frumos, să definească și să afirme cu pregnanță personalitatea unui popor. Un asemenea moment, o asemenea etapă a parcurs poporul nostru de la Congresul al IX-lea și pînă astăzi, făurindu-și mobilizat și îndrumat, cu înțelepciune și cutezanță, de Partidul Comunist Român — o viață liberă și demnă, o viață de muncă pașnică și de luminoase bucurii. Și pentru că toate realizările poartă semnul inconfundabil al gîndirii avîntate, al forței neabătute, al credinței unui bărbat din familia marilor întemeietori, epoca aceasta, însumînd douăzeci de ani de fermă înaintare pe drumul îndeplinirii idealului de făurire a socialismului în România, o numim cu patriotică mîndrie EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

În acești ani, asemeni tuturor zonelor geografice și centrelor economice și culturale ale țării, Iașul a cunoscut o dezvoltare fără precedent. Puternica platformă industrială, agricultura tot mai productivă și diversificată, numeroasele dotări social-culturale nu sînt străine de vizitele de lucru periodice ale secretarului general al partidului, care a inițiat și sprijinit, a îndrumat permanent și a controlat cu severitate procesul de înnoire și propășire a acestui străvechi centru de civilizație și cultură românească. Desigur, dinamica vieții social-economice a determinat și dimensiunile mișcării literar-artistice. Bogată și diversă, orientată în scopul asigurării cerințelor spirituale specifice timpurilor noastre, activitatea culturală se concentrează în jurul unor instituții de prestigiu ca : Teatrul Național „V. Alecsandri", Filarmonica „Moldova", Opera Română, Teatrul pentru copii și tineret, Complexul muzeistic ș.a. În acest context social-uman și cultural, activitatea muzicală a avut și are un rol important, pe de o parte, în procesul de educare estetică și cetățenească a oamenilor, pe de altă parte, în acțiunea de promovare și afirmare a culturii muzicale naționale.

Depozitar al unei vechi și valoroase tradiții muzicale — este cunoscut rolul muzicienilor care au activat în Iași la formarea și dezvoltarea școlii naționale de compoziție sau la întemeierea muzicologiei noastre ; este cunoscut faptul că prima școală de învățămînt artistic de stat a fost înființată în vechea capitală a Moldovei, la 1 octombrie 1860 — Iașul muzical a parcurs după cel de al doilea război mondial o perioadă de incertitudini și chiar de treptată provincializare. Reînființarea Conservatorului de muzică „G. Enescu", a fost primul semn al unei noi înfloriri și este, credem, semnificativă coincidența intrării în viața muzicală a primei serii de absolvenți, cu anul Congresului al IX-lea al P.C.R. Din acest moment, înflorirea impetuoasă a vieții economice și social-culturale a municipiului și județului Iași este însoțită de o adevărată renaștere muzicală, cu importante consecințe și asupra altor centre din Moldova (Bacău, Botoșani, Piatra Neamț, Vaslui, Galați).

Nu este nici locul și nici timpul unei prezentări detaliate a realizărilor activității muzicale care s-a desfășurat la Iași de-a lungul celor două decenii. În cele ce urmează, vom sublinia doar cîteva aspecte caracteristice care definesc personalitatea Iașului muzical contemporan, a Iașului „Epocii Ceaușescu".

Începînd, deci, cu anul 1965, Conservatorul de muzică „G. Enescu" asigură instituțiilor muzicale specialiști (instrumentiști și cîntăreți) cu o serioasă pregătire profesională, unii din ei distinși cu premii la concursuri naționale și internaționale de interpretare. Consecința : o substanțială creștere a nivelului artistic și propulsarea Filarmonicii „Moldova", ca și a Operei Române, în rîndul celor mai valoroase instituții muzicale din țara noastră. Profesionalitatea, asigurată astfel, a deschis calea unor strălucite realizări dintre care menționăm : spectacolul-concert cu opera „Oedip" de George Enescu, dirijor fiind Ion Baciu ; punerea în scenă a unor lucrări de operă de valoare și dificultate recunoscute, cum au fost : „Răscoala", „Fata cu garoafe", „Decebal" de Gh. Dumitrescu, „Al. Lăpușneanu" de Al. Zirra, „Boris Godunov" de M. Musorgski, „Vasul fantomă" de R. Wagner ș.a. Activitatea Flarmonicii „Moldova" a fost distinsă, permanent, cu premiul I în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", iar Opera Română s-a situat pe locurile I și II.

Existența unor instituții muzicale de prestigiu a deschis drum larg și unor inițiative muzicale menite să consolideze realizările, să asigure cadrul prielnic afirmării elementelor de valoare și, totodată, să sporească modalitățile de răspîndire a muzicii. Două asemenea inițiative merită a fi amintite. Mai întîi, *Festivalul muzicii românești*, ajuns anul trecut la a VIII-a ediție, acțiune de interes național care, în afara valorificării creației românești din trecut și de astăzi, a avut o importanță deosebită în stimularea și afirmarea unor tineri compoziteri stabiliți la Iași : Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Viorel Munteanu, Cristian Misievici. Prin creația lor au ridicat activitatea componistică ieșeană la nivel național, deschizîndu-i, totodată, și posibilitățile de afirmare internațională. A doua inițiativă importantă se referă la *stagiunea permanentă*, simfonică și de operă, organizată în județul Neamț, prelungită din 1972 și în timpul verii, cu un festival muzical studențesc desfășurat sub genericul — „Vacanțe muzicale la Piatra Neamț" (anul acesta la a XIV-a ediție). Rosturile educative ale acestui festival și ale stagiunii permanente au fost recunoscute. La fel și importanța festivalului în promovarea tinerilor interpreți, printre aceștia numărîndu-se și membrii prestigiosului cvartet „Voces".

În sfîrșit, nu se poate vorbi despre personalitatea muzicală a unui centru cultural, fără a se face referiri la iubitorii de muzică. Datorită activităților de educație muzicală, realizate în școli, întreprinderi și instituții de învățămînt superior, de Filarmonica „Moldova", Conservatorul „G. Enescu" și Opera Română, datorită, de asemenea, calității artistice a concertelor și spectacolelor și, nu într-o mai mică măsură, datorită nivelului activității formațiilor muzicale de amatori, îndrumate de specialiști, în Iași există astăzi un public cultivat și exigent, un public numeros (în stagiunea 1983—1984 Filarmonica „Moldova" a înregistrat aproape 70.000 auditori, iar concertele cvartetului „Voces" se desfășoară cu sala supraîncărcată) receptiv atît la valorile muzicii românești (de ex.: concertul cu care Filarmonica ieșeană s-a prezentat la faza republicană a actualei ediții a Festivalului național „Cîntarea României") cît și la acelea ale creației muzicale universale de ieri și de astăzi.

Toate acestea conferă vieții muzicale din Iași o personalitate distinctă, o personalitate ale cărei trăsături se încadrează armonios în ansamblul evoluției culturii noastre muzicale, împlinirile muzicienilor din Iași alăturîndu-se acelora ale slujitorilor muzicii din întreaga țară, ca o încununare solară a măreților zidiri prin care „Epoca Ceaușescu" a intrat în conștiința și în istoria poporului român.

Muzicianul, mesager al epocii sale

Szabó CSABA

Autorul acestor rînduri vine de pe meleaguri unde, începînd din momentul formării vieții muzicale în accepțiunea modernă a termenului — deci de acum aproximativ 100 de ani, vocația socială a muzicienilor s-a transmis din generație în generație. Implicarea compozitorilor, interpreților, pedagogilor în lupta dusă pentru împlinirea deziderateloi comunitare a reprezentat dintotdeauna o valență a orizontului social de așteptare. Exemplele sînt fără număr : profesorii celebrului Conservator Municipal din Tg. Mureș nu pregetau — ca autentici dascăli ce au fost să se afle în fruntea unor coruri muncitorești, să cînte muzică de cameră în cămine culturale rurale, numele lor figurînd și pe listele autorilor de piese scrise pentru formațiile corale de amatori. Vasta lor activitate socială nu a dus, nici în alcătuirea repertoriului, nici în ținuta interpretării, la concesii făcute calității. Dimpotrivă, avea darul de a le spori prestigiul social, fără a se constitui într-o piedică în calea realizării artistice de sine. Printre discipoli îi regăsim pe Constantin Silvestri, Alexandru Demetriad, pe Nagy Istvan, renumitul dirijor coral și pe mulți alții, nume de prim rang în țară și peste hotare. În 1928 George Enescu avea deci tot dreptul să scrie : „Resimt totdeauna o deosebită plăcere să citez Conservatorul din Tîrgu Mureș, ca întrunind atîția profesori eminenți, aleși unul și unul. În țară este unicul de felul său".

Pe fondul unui asemenea precedent istoric a luat ființă la Tg. Mureș, în anii postbelici, una din primele filiale ale Uniunii Compozitorilor. Dintre membrii fondatori de atunci, Trózner József nu mai este printre noi. Timp de un deceniu, el s-a aflat în fruntea filialei, contribuind la ridicarea unei întregi generații de compozitori și interpreți. Printre alții, i-a avut ca discipoli pe Terényi Ede, Csiki Boldizsár și autorul rîndurilor de față. Nutrim convingerea că cele mai bune dintre operele sale, lieduri, piese corale și de cameră nu vor lipsi nici de acum înainte din repertoriul interpreților noștri. Ca secretar, lui Trózner József i-a succedat Zoltán Aladár. Soarta a fost crudă cu el, întrerupîndu-i firul vieții în plenitudinea forțelor creatoare, o pierdere irecuperabilă pentru întreaga noastră viață muzicală. Cît timp a trăit, el și-a asumat sarcini care depășeau puterea unui singur om : a fost profesor universitar, redactor, organizator muzical, dirijor și, mai presus de toate, creator, la fel de persuasiv atît în formele accesibile, de popularitate, cît și în cele mai abstracte. *Laus terrae natalis* — stă scris pe coperta Simfoniei sale nr. 2. Cuvinte

menite să sintetizeze crezul unei opere de-o viață.

Alături de Zeno Vancea, Zoltán Aladár a fost unul din promotorii importantului festival pe care-l reprezintă Zilele muzicale tîrgumureșene, ajunse, iată, la cea de a XV-a ediție, ele constituindu-se, chiar de la început, și într-un forum al compozitorilor locali, în consonanță, firește, cu muzica românească și universală. Rînd pe rînd, aici au fost audiate cele mai reușite dintre operele noastre : *Muntele*, de Csiki Boldizsar, distins cu Premiul Academiei Române, *Concertul de orgă* al lui Hencz József, distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor, sau cele *5 lieduri pe versuri de Dsida Fenö*, ale subsemnatului, de o similară recunoaștere avînd parte, aproape fără excepție, toate compozițiile de seamă ale autorilor tîrgumureșeni. Opțiunea interpreților din orașul nostru pentru operele autorilor locali nu se limitează doar la perimetrul festivalului : Camerata Transsylvanica, orchestra de cameră constituită din membrii filarmonicii, cvartetul de coarde și celelalte formații au interpretat constant muzica noastră. Lor li se datorează, printre altele, succesul *Cvintetului de clarinet* al lui Fatyol Tiberiu, *Trioului de clarinet* al lui Kozma Matei, cvartetelor de coarde ale lui Kozma Géza și Zoltán Aladár, și multor altor compozitori. Nu puțini dintre interpreți au fost răsplătiți cu premii la diferitele faze ale Festivalului Național „Cîntarea României".

Corul Filarmonicii se înscrie și el în rîndul fidelilor noștri interpreți, atît la operele *á capella* cît și la cele simfonice. Ne-au rămas în memorie audiția *Baladei* lui Csiki Boldizsár, a oratoriului Doja de Kozma Matei, a cantatelor lui Fátyol Tiberiu și Hencz József, realizate de maestra de cor Birtalan Judit și dirijate de Szalman Lórant. De asemenea, la fel de dificil ar fi să ne imaginăm activitatea celorlalte trei instituții de cultură tîrgumureșene, Teatrul Național, Teatrul de păpuși și Ansamblul artistic „Mureșul", fără aportul compozitorilor noștri. Se cuvin remarcate în acest context muzica de scenă și cîntecele tînărului compozitor de muzică ușoară Sárossy Endre, cu un rol nu o dată decisiv în succesul spectacolelor montate la cele două teatre amintite. Venind vorba de Ansamblul Artistic „Mureșul", se impune să amintim activitatea neobosită a lui Birtalan József, pusă în slujba acestui ansamblu. Majoritatea compozițiilor sale importante nu fac decît să vină în sprijinul acestei afirmații. Tot el este și autorul unor foarte îndrăgite cîntece patriotice și de masă ; aproape că nu există formație corală de amatori de pe meleagurile mureșene care să nu-i fi interpretat măcar una din piesele sale. Premiul Uniunii Compozitorilor, primit în anii '70, a venit, deci, ca o răsplată bine meritată. Un interes de asemenea viu au suscitat piesele cu tentă pedagogică ale lui Chilf Miklós (pian) și Kozma Géza (violoncel), caietele lor fiind de mult epuizate. Reeditarea acestor piese ar răspunde, deci, unei necesități imperioase. Cartea mea dedicată pedagogiei muzicii contemporane a avut și ea parte de o primire favorabilă atît în țară, cît și peste hotare.

Este necesar să scot în mod deosebit în evidență relația inseparabilă care ne leagă de muzica populară de pe plaiurile noastre. Dincolo de piesele de sorginte declarate populare, cum sînt *Imagini mureșene*, de Kozma Géza, *Rapsodia secuiască* a lui Trózner József, *Dansurile din Corund* de Zoltán Aladár sau *Mica suită* a subsemnatului, principalul izvor intonațional al compozițiilor noastre îl reprezintă muzica populară românească, maghiară și germană, în general totalitatea universului sonor, specific de care ne simțim înconjurați.

În final, cîte ceva despre planurile pe care le avem. Sprijinul, stimularea și îndrumarea muzicologilor tineri reprezintă una din grijile noastre constante. Astfel, avem satisfacția de a-l fi cooptat printre noii noștri membri pe muzicologul dr. Bujor Dânșorean. Din nefericire, însă, de o bună bucată de vreme nici un compozitor tînăr nu s-a stabilit în orașul nostru. Primim cu brațele deschise orice tînăr compozitor, așa cum, la rîndu-ne, am fost și noi primiți odinioară.

Întărirea organică a legăturilor noastre cu formațiile corale, orchestrale, cu celelalte formații de amatori se numără printre preocupările noastre de fiecare zi. Beneficiind de experiența acumulată, sîntem convinși că și de acum înainte eforturile membrilor Filialei orientate în această direcție vor fi încununate de succes.

Constatăm cu bucurie interesul crescînd care înconjoară muzica compozitorilor din Tg. Mureș, atît în țară, cît și peste hotare. Nu există compozitor tîrgumureșean al cărui nume să nu figureze într-unul sau mai multe lexicoane cu circulație internațională. Dorim să răspundem acestui interes crescînd prin sporirea numerică și calitativă a operelor noastre, prin diversitatea genurilor și prin opțiunea pentru teme de actualitate. Ne preocupă o originalitate care să nu ne despartă, ci, dimpotrivă, să ne apropie și mai mult de publicul iubitor de muzică, străduindu-ne să fim fideli idealurilor umaniste, socialiste pe care le-am primit moștenire de la predecesorii noștri.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CONSEMNĂRI

În continuarea contactelor pe care muzicienii le au cu oamenii muncii, a avut loc în perioada 24—28 iunie a.c., o vizită de documentare în județul Bacău, condusă de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, deputat de Bacău în M.A.N., însoțit de un grup de compozitori, muzicologi și reprezentanți ai artei interpretative românești.

Din partea Uniunii au participat Wilhelm Berger, Carmen Petra Basacopol, Cornel Trăilescu, Mihai Cozmei, Andrei Bretz, Zaharia Popescu, iar solii Conservatorului bucureștean au fost reprezentați prin excepționalul cor „Madrigal" dirijat de prof. univ. dr. Marin Constantin, de lectorul univ. Sanda Bobescu și asistent univ. Ovidiu Cucu, și de două tinere speranțe, violonistul Adrian Ispas, anul II și clarinetistul Dan Abramovici, anul III.

Întîlnirile ce au avut loc în diferitele orașe industriale ale județului, obiectivele vizitate : Întreprinderea de avioane, Întreprinderea de postav din Buhuși, Întreprinderea avicolă, precum și contactele cu cadrele didactice cu muncitorii acestui județ, au constituit un „omagiu adus oamenilor ferm angajați în îndeplinirea sarcinilor lansate de mărețele hotărîri ale Congresului al XIII-lea, aniversării a două decenii de la Congresul IX al P.C.R. și totodată o datorie cetățenească pe care muzicienii o au în redarea cît mai fidelă a realităților socialiste" — așa cum afirma Nicolae Călinoiu în cuvintele adresate publicului băcăuan.

Interpretarea de o înaltă ținută artistică precum și repertoriul deosebit de variat — alcătuit din lucrări aparținînd culturii renascentiste, muzicii corale clasice și contemporane, purtînd semnături ale compozitorilor consacrați dintre care amintim doar cîteva nume : I. D. Chirescu, Mihai Moldovan, Alexandru Pașcanu, Radu Paladi, Marin Constantin, Vasile Donose, Myriam Marbe — au făcut încă o dată dovada deosebitei receptări a mesajului artistic autentic de către un public dornic de frumos și dovada utilității acestor periodice întîlniri dintre creatori, interpreți și receptori.

E. A.

NOTE

În zilele de 1 și 2 iunie, la Suceava s-a desfășurat etapa de selecționare a formațiilor artistice de amatori pentru etapa finală a Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a V-a, cu participarea în juriu a compozitorului C-tin Arvinte. ● La 2 iunie în localitatea Cristian (Brașov) a avut loc tradiționalul schimb de experiență al corurilor germane din Țara Bîrsei, cu participarea compozitorilor C-tin Catrina și Andrei Bretz. ● La 11—12 iunie la Cluj-Napoca s-a desfășurat finala formațiilor de estradă, soliști vocali și instrumentali participanți la Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a cu participarea în juriu a compozitorilor : George Grigoriu, Vasile Donose, Camelia Dăscălescu și Adam Csako. ● Aceeași acțiune s-a desfășurat la 5 iunie la Giurgiu, cu participarea în juriu a compozitorilor Camelia Dăscălescu, Horia Moculescu și în 8 iunie la Galați cu participarea în juriu a compozitorilor Valentin Gruescu și Dan Bălan ; la 10 iunie la București (R.T.V.) cu, participarea compozitoarei Camelia Dăscălescu ; Teatrul de Estradă al Armatei din București — idem. ● Între 14—17 iunie la Focșani a avut loc finala formațiilor de muzică ușoară, folk și soliști participanți în Festivalul Național „Cîntarea României" cu participarea în juriu a compozitorilor : Jolt Kerestely, Anton Șuteu, Adan Csako, Vasile Donose. ● La 14—17 iunie la Iași ; 20—24 iunie la Sibiu și 28—30 iunie la Craiova s-a desfășurat Faza republicană a formațiilor corale de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a cu participarea în juriu a compozitorilor : C-tin Romașcanu, Mircea Neagu, Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Gh. Carp, Dan Buciu, Ion Pelearcă și Miclea Iovan. ● Între 29 mai și 14 iunie a avut loc juriul Republican alcătuit din: Liviu Comes — președinte, George Draga și Anton Dogaru, pentru formațiile corale profesioniste din țară. ● Între 17—25 iunie la Tg. Mureș a avut loc manifestarea „Zilele muzicale tîrgumureșene" : Au participat : Romeo Ghircoiașiu, Iosif Sava, Șerban Nichifor, Grigore Nica, Doina Rotaru, Liana Alexandra. ● Între 21—24 iunie la Oradea s-a desfășurat faza republicană a formațiilor de muzică ușoară în festivalul „Cîntarea României" cu participarea în juriu a compozitorilor : Jolt Kerestely, Vasile Donose și Adam Csako. ● La 27 iunie la Pietroasele (Buzău) un grup de compozitori au vizitat și instruit formația corală mixtă din localitate : D. D. Botez, Vinicius Grefiens, Radu Paladi, Irina Odăgescu, C-tin Arvinte și Iovan Miclea. ● între 27—30 iunie la Pitești s-a desfășurat Festivalul concurs de muzică ușoară folk și rock. „Laleaua de aur" ediția I cu participarea în calitate de președinte al juriului a compozitorului Vasile Veselovski. ● 22—23 iunie la Costești — Argeș compozitorul C-tin Arvinte a participat în calitate de președinte al juriului la Festivalul concurs de muzică populară „Narcisa de aur" ediția a XII-a. ● Între 28—31 iunie la Brașov a avut loc Faza finală a formațiilor de muzică ușoară și soliști, participante la Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a 1985 : au participat : Jolt Kerestely, Anton Șuteu.

A. V.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE SECȚIILOR

Secția de operă și balet

Nicolae Brînduș — *La Țigănci*, operă pe libretul compozitorului, după nuvela cu același titlu de Mircea Eliade.

M. M.

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Wilhelm Berger — *„Horia", poem simfonic* ● Anatol Vieru — *Concert pentru harpă și orchestră* ● *Lucrări camerale:* Wilhelm Berger — *Cvartet de coarde nr. XV* ● Pascal Bentoiu —

Sonata pentru pian ● Viorel Creţu — *Studiu de reduplicare* ● Liviu Dănceanu — *Quasipostludiu pentru chitară* ● Cătălin Ursu — *Cvartet de coarde nr. 2* ● *Lucrări vocal camerale :* — Cristian Al. Petrescu — *Noapte de mai,* lied pe versuri de Blaga.

E. A.

Secţia de critică şi muzicologie

Viorel Creţu — *Studiul „Procedee variaţionale în Suita a III-a «Săteasca» de George Enescu"* ● Carmen Florian — *Dinu Lipatti, vocaţie şi destin.*

R. S.

LUCRĂRI NOI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE DIFUZARE A UNIUNII

Corneliu Dan Georgescu — *Jocuri IX „Ecouri de joc"* — clav., cel., glock. ; perc. : maracas, trgl. picc., T-Tom geave, sonagli ; corzi.

Corneliu Dan Georgescu — *Simfonia a III-a „Privirile culorilor"* — 4 corni, 3 trp., 3 trb. ; pian, cel. ; perc. I : maracas, trgl. picc., campane, timp., t-tam ; perc. II : maracas, trgl. medio, vibr., timp., t-tam ; perc. III : maracas, glock., Gr. css. t-tam grande ; corzi.

Dan Buciu — *Suita românească pe teme populare* — 2, 2, 2, 2 ; 2, 2, 0, 0 ; gong, tamburino, toba mică, timp. ; corzi.

Şerban Nichifor — *Simfonia a II-a „Căile luminii"* — 2 + 1, 3 (1), 3, 2 + 1 ; 4, 3, 3, 0 ; timp., trgl. sosp., perc. II : sonagli, trgl., ptti gr., xil. ; perc. III : t-tam, ptti. gr., T-Tom t-tam, campane ; perc. IV : campane, vibr., gr. css. ; perc. V : vibr., campanelli, bongos, cinelli ; orga, harpa, cel. ; corzi.

M. M.

NOUTĂŢI EDITORIALE

Partituri

— *Cîntaţi cu noi,* vol. V, — cîntece şi coruri pentru copii
— *Arii şi duete din operete* — piese de Elly Roman, Florin Comişel şi George Grigoriu
— *Zimbet şi soare* — carte ilustrată pentru copii de Aurel Giroveanu
— *Miniaturi pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici
— *Melodii de neuitat,* vol. I — succese ale muzicii uşoare româneşti

Cărţi

— Izvoare ale muzicii româneşti, vol. VI — *Monumenta — Şcoala muzicală de la Putna, nr. 12 Leipzig*
— Anne E. Pennington — *Muzica în Moldova medievală*
— Iosif Sava — *Bucuriile muzicii*
— Doružka Lubomir — *Stele pe cerul muzicii,* traducere de Ion Potopin

NOUTĂŢI ELECTRECORD

— Sigismund Toduţă — *Concertul pentru orgă şi orchestră,* interpretează orchestra Filarmonicii din Tg. Mureş, dirijor Erwin Acel, solist Matei Cozma
— Nicolae Boboc — *Triptic hunedorean,* interpretează corul şi orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timişoara, dirijor Nicolae Boboc
— *Tineri compozitori :* Maia Ciobanu şi Adrian Pop
— *Bijuterii muzicale* — piese de Mozart, Liszt, Dvořak, interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Arad, dirijor Nicolae Boboc
— *Formaţia de suflători „Promenada"* a Filarmonicii din Bacău, dirijor Iuliu Iurăşcu
— *Muzică uşoară* interpretată de Mirela Voiculescu şi Gil Dobrică
— *Autografe muzicale* — muzică populară interpretată de Saveta Bogdan Ene, Vasile Pandelescu şi alţii.

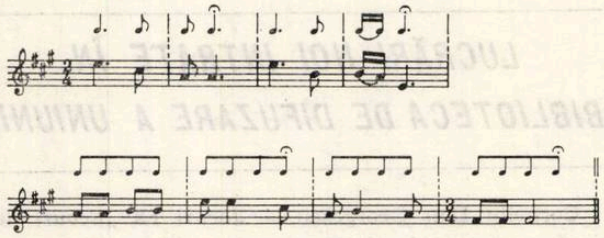
D. I.

CONSTANTIN SILVESTRI: OP. 4 NR. 1 JOCURILE ȘI SURSELE LOR FOLCLORICE

Francisc LASZLÓ

Anul 1913 a fost un an mănos al muzicii românești. Menționez doar trei evenimente cu adevărat istorice : instituirea Premiului George Enescu pentru compoziție, apariția la București a volumului *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* de Béla Bartók și nașterea lui Constantin Silvestri. De ce tocmai acestea trei, în aparență fără vreo legătură între ele ? Pentru că peste douăzeci de ani, în 1933, ele s-au întîlnit într-o istorică convergență : compozitorul Silvestri a debutat la Filarmonică cu o lucrare inspirată din culegerea lui Bartók și distinsă cu Premiul George Enescu, suita simfonică *Jocuri bihorene.* În cele ce urmează doresc să aduc o modestă contribuție la cunoașterea acestui moment din biografia creației lui Silvestri, comparînd temele lui cu originalele publicate de Bartók. Deoarece versiunea pentru pian la patru mîini a lucrării în cauză are o parte în plus față de aceea pentru orchestră [1], la baza observațiilor mele stă aceasta, editată la București sub îngrijirea lui Constantin Ionescu-Vovu, cu titlul *Jocuri populare românești din Transilvania (Teme bihorene din colecția Béla Bartók)* [2]. Menționez în subsidiar că lexiconul lui Viorel Cosma omite versiunea simfonică, dirijată în primă audiție de Theodor Rogalski la 10 martie 1933, iar versiunea de pian o intitulează *„Jocuri populare românești* (bihorene) op. 4 nr. 1 (1933)" [3]. Referitor la versiunea orchestrală, Nicolae Beloiu afirmă că ea a fost scrisă în 1929 [4]. În ediția îngrijită de Ionescu-Vovu, după ultima bară de măsură se citește „1930".

1. Nime-n lume nu se-nșală (în partitura de pian, eronat : Cine-n lume n-are ; *BBih/91* [5], *BRFMII/42a* [6]) este un cîntec cules la Beiuș. Melodia curat pentatonică — în modul V după nomenclatura lui Brăiloiu, adică cu picnonul major la mijloc — are o structură ritmico-metrică ieșită din comun întrucît primul vers, octosilabic, se asociază cu o frază de patru măsuri, caracterizată printr-un ritm punctat ce aduce a muzică populară maramureșeană, iar versurile 2 și 3 ale textului, asociate cu mișcarea continuă de optimi, fac împreună patru măsuri. Din felul cum Silvestri a citat melodia — preluînd-o aidoma sub aspectul ductusului dar fără a reproduce exact subdivizarea unor durate — nu s-ar mai putea deduce că celor 2×4 măsuri de muzică le corespund în original 3×4 versuri ! În plus, Silvestri a trecut melodia din sfera mișcării „Rubato, poco lento" în aceea a giustoului, făcînd dintr-un cîntec o melodie de joc :

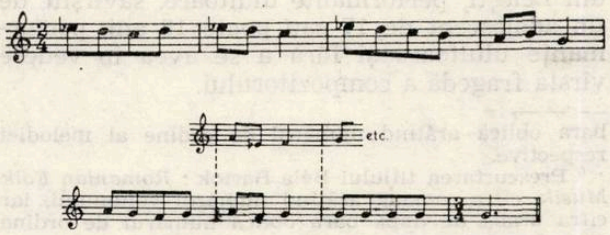


Desigur, caracterul primelor patru măsuri îndreptățește o asemenea metamorfozare. Prelucrarea lui Silvestri este simplă. Melodia răsună de trei ori — a doua oară cu o cvintă mai jos — schițînd un lied tripartit. Piesa se termină brusc pe treapta întîi a picnonului, deci în „majorul paralel".

2. Cîntec de joc (BBih/239) a fost cules tot la Beiuș, fără fonograf și — ceea ce este mai grav — fără a i se fixa și textul, drept care el nu a fost integrat în *BRFM.* În cazul acestei melodii eolice, care se încadrează perfect în tipologia strofelor melodice de trei rînduri, cele 6 măsuri ale ei conținînd doar trei motive diferite de cîte o măsură, Silvestri a neutralizat structura strofică atît de caracteristică pentru Bihor reluînd, cu cadența schimbată, rîndul 3, după care a reluat și întreaga strofă de patru rînduri, formînd astfel o perioadă dublă. În contextul părții, aceasta are funcția unei teme de rondo. Scurtele episoade se dezvoltă din melodii de invenție proprie, foarte puțin contrastante față de temă.

3. Mărunțelul din Beiuș *(BBih/299, BRFMI/15s),* cum l-a reformulat Silvestri, este o melodie „mai bihoreană" decît în originalul cules de Bartók, ea întruchipînd perfect gama acustică cu finala pe treapta a doua a tetracordului mărit, atît de frecventă în muzica populară românească a acestei zone [7]. În culegerea lui Bartók, rîndul 3 coboară pînă la terța mare față de finală, chiar printr-un salt descendent de cvartă mărită care este incomparabil mai rară în folclorul bihorean decît cvarta mărită dintre treptele 1—4. Silvestri a eliminat-o, apropiind astfel melodia mai mult de matca stilistică a zonei. Să fi procedat astfel condus doar de instinctul său de creator ? Să fi pătruns atît de profund în mecanismul de creație

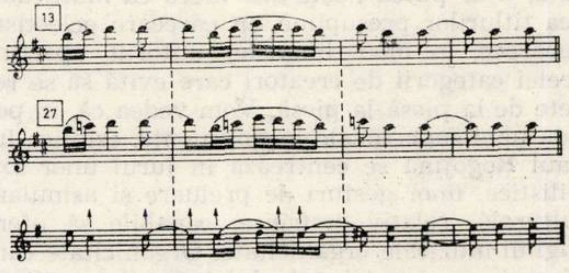
al poporului din Bihor încît să fi „corectat" conștient o presupusă „scăpare" a geniului colectiv ?



Forma părții este lied tetrastrofic A_1 A_2 A_3 A_4 (sau temă cu trei variațiuni). Cea de a patra strofă (respectiv cea de a treia variațiune) conține un preafrumos canon la octava superioară.

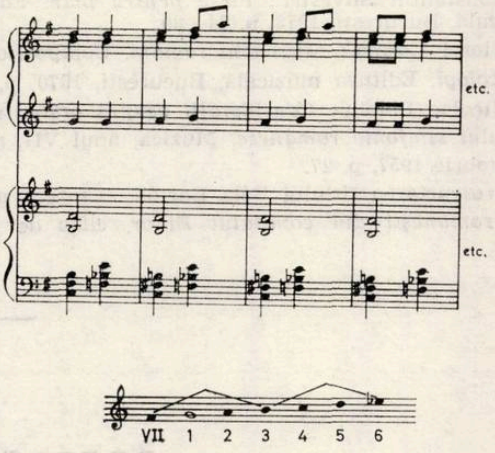
4. Mărunțelul din Delani (nu Delan ; *BBih/332, BRFMI/484)* este o melodie mixolidică, formată din trei strofe aproape identice de cîte 3×4 măsuri. La Silvestri, forma este mai liberă, întrucîtva în spiritul mărunțelelor din clasa B a culegerii lui Bartók, iar mixolidicul este oarecum neutralizat prin cadența pe terța fundamentalei de la sfîrșitul piesei.

5. Mărunțelul din Lelești (nu Leleșd ; *BBih/305, BRFMI/483)* îmbracă la Silvestri forma unui lied bipartit $A\ A_v$. Este extrem de interesant un amănunt : spre deosebire de sursa tipărită în 1913, care conține o terță mică de la fundamentală, Silvestri a armonizat melodia întîi cu terță mare, apoi cu terță micá, fără să știe — neavînd de unde să afle în 1929 sau 1930 ! — că pe fonograma lui Bartók această terță, într-adevăr, se situează între minor și major, precum arată notarea revizuită de Bartók, publicată postum în ediția americană :



Iată un caz extraordinar de intuire artistică a unei realități din domeniul etnomuzicologiei !

6. Joc din drîmboaie (BBih/362, BRFMI/648) este o melodie de dans din Budureasa, tipică pentru clasa B bartókiană în sensul că ea nu se structurează la nivelul unor rînduri și strofe, ci constă dintr-o înșiruire de motive care se succed în mai deplină libertate, după inspirația momentană a interpretului popular. În acest caz, Silvestri a încercat și a reușit magistral să reformuleze adevărul folcloric de pe teren — și din cartea lui Bartók — cu o fidelitate extraordinară și în cea mai deplină concordanță cu specificul sursei sonore alese, pianul la patru mîini. (Aceasta este piesa care lipsește din versiunea simfonică). Într-o notă de subsol, Bartók arată că „se aude mereu pedala sol-re" și că „melodia pare a fi acompaniată pe terță și cvintă" superioară, în mixturi. Aceste particularități au fost reformulate de Silvestri pianistic dar extraordinar de sugestiv, la modul cvasi naturalist, melodia pierzîndu-se aproape în contextul armonic aferent, cum se întîmplă în realitate cînd se cîntă la drîmbă și armonicele completive par a acoperi melodia.



Forma piesei este monolitică. După ce printr-un accelerando se ajunge la punctul culminant al desfășurării, urmează o codă puternic contrastantă prin dinamică, factură și armonizare dar care își trage seva, evident, din același mărunțel.

*

Ce concluzii sugerează această fugară trecere în revistă a surselor folclorice și a modalităților de metamorfozare a lor ?

La baza prezentelor considerații stă ideea că în artă și alegerea face parte din procesul de creație și că în anumite genuri acest moment este aproape definitoriu pentru creația respectivă. Fără îndoială, din ceea ce a ales Silvestri din volumul lui Bartók pentru a-l valorifica drept materialul tematic al lucrării sale se poate conchide că el a cunoscut temeinic cartea în cauză și a optat pentru specimene variate sub aspect modal și structural, interesante și reprezentative pentru muzica populară a românilor din Bihor. Dar mai presus decît autenticitatea etnomuzicologică a originalelor l-a preocupat autenticitatea estetică a pieselor de concert pe care le-a modelat din materia primă oferită de culegerea lui Bartók, creînd forme simple dar variate și eficiente, întrunite într-o suită care și azi, la mai bine de jumătate de veac de la compunerea ei, pare a fi sortită la nemurire ; oricum, ea este o capodoperă de importanță istorică a genului de jocuri populare românești simfonice, respectiv prelucrate pentru pian. Personal consider că, în acest caz,

creditul artistic al operei culminează în momentele cînd el se identifică plenar cu creditul artistic al sursei folclorice care — să nu uităm — este și ea operă de artă și nu doar o materie primă pentru compozitori. În acest sens, exemplul cel mai strălucit îl văd în final. Dar parcă nu sînt mai puțin strălucite nici cazurile în care Silvestri s-a abătut de la realitatea etnomuzicologică pentru a se identifica cu adevărul estetic mai profund al muzicii populare, ca în *Mărunțelul* din Beiuș sau în *Mărunțelul* din Leleşti, performanțe uluitoare, săvîrșite de un adolescent de 17 sau poate 16 ani, performanțe uluitoare și fără a se avea în vedere vîrsta fragedă a compozitorului.

[1] Eugen Pricope : *Constantin Silvestri între străluciri și... cîntece de pustiu.* Editura muzicală, București, 1975, p. 265.

[2] Constantin Silvestri : *Piese pentru pian.* Editura muzicală, București, 1973, p. 74—89.

[3] Viorel Cosma : *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi.* Editura muzicală, București, 1970, p. 399.

[4] Nicolae Beloiu : *Considerații asupra orchestrației dansului simfonic românesc.* Muzica, anul VII, nr. 9, septembrie 1957, p. 27.

[5] Prescurtarea titlului Béla Bartók : *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, cifra de după bara oblică arătînd numărul de ordine al melodiei respective.

[6] Prescurtarea titlului Béla Bartók : *Romanian Folk Musik*, cifra romană arătînd numărul volumului, iar cifra arabă de după bara oblică numărul de ordine al melodiei respective.

[7] Reamintesc că gama acustică este o heptatonie compusă dintr-un tetracord mărit, în care toate secundele sînt secunde mari, și unul micșorat, în care două din cele trei secunde sînt secunde mici. Cînd fundamentala este cea de a doua treaptă a tetracordului mărit, cum este cazul muzicii populare românești din Bihor, numerotarea treptelor se face precum urmează :

PORTRET COMPONISTIC

PAUL ROGOJINĂ

Paul Rogojină, născut în 1944 la Iași, absolvent al Conservatorului „C. Porumbescu" secția pian (1967, cu Lidia Cristian) și compoziție (1969, cu Tudor Ciortea), este autorul unei creații relativ bogate în titluri și dimensiuni, unde semnalăm, în primul rînd, preeminența genului cameral, urmat îndeaproape, ca număr de opusuri, de genurile coral și didactic. Deși unele dintre lucrări sînt de certă valoare, creația sa rămîne, în ansamblu, relativ necunoscută. S-ar putea naște aici ideea că multitudinea titlurilor presupune un carecare eclectism deoarece, în mod limpede, autorul aparține acelei categorii de creatori care evită să se repete de la piesă la piesă. Vom vedea că, în pofida unei superficiale incongruențe, estetica lui Paul Rogojină se centrează în jurul unor axe stilistice, unor gesturi de preluare și asimilare culturală, relativ restrînse, capabile să ofere paginii muzicale organicitate. Organicitate care „funcționează" și la nivelul întregii creații de pînă acum astfel încît, poate cu excepția anilor de formare profesională, sînt mai greu de distins aici perioade de creație delimitate neechivoc. Din prezentarea cîtorva dintre cele mai importante piese vor reieși constante de gîndire cărora vom încerca să le aplicăm un „tratament" integrativ în vederea discernerii a ceea ce este specific, original și valoros în creația lui Paul Rogojină.

Începem cu paginile vocal-instrumentale, relativ slab reprezentate ca subgen într-o creație camerală întinsă ; ele poartă însă pe deplin amprentele stilistice ale autorului, vocea fiind tratată oarecum uniform, contrar unei diferențieri excesive, unei nete separări de statut

voce-pian. 6 *lieduri „Visuri și acorduri" pe versuri de G. Ungaretti* (1974) aparțin unei ambianțe serial-expresioniste unde vocea este tratată relativ omogen : se preferă cantilenele cu asperitate intervalică medie și maniera recitativo. Rolul structurant și simetrizant îi revine cu precădere pianului, față de care vocea se situează frecvent într-o ritmică complementară : este evidentă interdependența planurilor, organicitatea întregului, deși pianului îi revine acel rol muzical principal „contrabalansînd" variat încărcătura expresivă a versurilor. O analiză va distinge în primul lied (referirile sînt la partitura pianului) o sintaxă diversă, alcătuită din varii suprapuneri interpretabile ca heterofonii, polifonii, isoane divers ritmizate etc, în al doilea lied, o suprafață acordică puțin figurată, în al treilea, o (aceeași) suprafață acordică unde figurația se accentuează, în al patrulea, o „acutizare" a figurației astfel încît omofonia se estompează în polifonie, în linearitate, redusă, în al cincilea lied, la o singură voce căreia, în ultimul lied, îi succede, ca replică finală, rotundă, relativ simetrică, reîntoarcerea la o omofonie destul de strictă. Ideea de ciclu reiese cu evidență, contrastele medii și abrupte și revenirile cvasisimetrice fiind „arhitecții" unității formei. Autorul folosește cu relativă libertate un material intonațional divers, din al cărui larg registru (nestrîmtat deci de limitări sistemice și/sau sistematice) preia ceea ce îi trebuie pentru a sublinia *expresiv* conotațiile versurilor. Același fenomen se întîmplă, în mare, și în *2 lieduri pe versuri de Blaga*, structurate însă dihotomic : primul se păstrează într-un registru minor, restrîns, în piano, în timp ce al doilea cuprinde contraste, „violențe" sonore, fortissimi. Ar fi aceasta, cred, o expresie sonoră a diversității înțelese ca fenomenologie-corespondent a lumii vii și/sau culturale : simetria e aici ocurentă izolată, particulară în univers, particularitate pe care și-o poate atribui și muzica în măsura în care vrea să „reproducă" un crîmpei de univers.

Pentru varierea unghiului de vedere, ne apropiem acum de piesele orchestrale. *Poemul pentru orchestră de coarde „Omagiu lui Ștefan cel Mare"* (1982), are un substrat programatic (titlurile părților : „Evocare", „Luptele", „Omul domnul", „Epilog"), caracterul piesei părînd a fi, mai degrabă, descriptiv. În a doua parte îndeosebi, cadența ritmică variată și apăsată, modurile de atac (c. legno, lovituri cu palma pe corzi sau în instrument, pizz. bartokian) descriu o violență sonoră plauzibil de pus în legătură cu titlul părții. Modul de tratare orchestrală se apropie mult de un anumit tip de independență camerală a vocilor (există, în final, numeroase, elocvente pasaje în divisi). Bineînțeles, întîlnim și secvențe omofone, de tutti ; ele sînt însă mai puțin particularizate dacă le comparăm cu varietatea policromă a întregului: rolul lor pare a fi mai mult de contrast sau de subliniere programatică a unor semnificații aparținînd nu atît titlurilor cît ariei de conotații pe care le evocă, în mintea noastră, numele ilustrului domnitor (și unde distingem, de pildă, semnele gloriei, biruință, măreție, luptă, încununare etc.). *Concertul pentru trompetă și orchestră „Muzica eroilor"* (1983) pare a asculta de un programatism similar (titlurile părților : „Gloria eroilor", „Epitaf eroului necunoscut", „Ercii în sărbătoare"). În linii mari, trăsăturile piesei sînt aceleași cu cele descrise mai sus, diferența notabilă constituind-o aici însă prezența instrumentului solist, căruia i se acordă relieful cuvenit în două cuprinzătoare cadențe, deosebit de variate în privința exploatării valențelor timbrale, virtuoze și expresive. Se observă structurarea partiturii în segmente relativ bine delimitate, avînd individualitate caracteristică din majoritatea punctelor de vedere, unite între ele fie la nivel arhitectonic (prin corespondențe și simetrii : preluarea unor particularități melodicoritmice sau exploatarea unor complementarități de aceeași natură, cu observația că nivelul la care se aplică această fenomenologie este cel al maximei generalități — agitație/rarefiere, tutti/solo, omofonie/polifonie etc.), fie prin scrierea unor secțiuni de legătură, de tranziție, unde trompeta se implică masiv.

Revenim la creația camerală unde vom distinge, treptat, cîteva trăsături dominante. În *Poem I pentru flaut și pian* (1965), preocupările pentru ceea ce autorul înțelege prin „folclor românesc imaginar" se traduc prin circulația intensă a unor celule tematice unde secunda mare joacă un rol important, caracteristic, prin parlando-rubato, printr-un echivoc al sintaxelor sonore într-un larg ambitus isonheterofonie-polifonie, printr-o anumită extrapolare a ideii de repetiție muzicală. La fel și în *Poem pentru vioară și pian „Omagiu lui Enescu"* (1965, refăcut în 1975) unde apar însă clar suprafețe tematice gîndite și așezate contrastant, printr-o imixtiune conceptuală a ideii de sonată. În sprijinul acestei afirmații vin 1) prelucrările tematice de tip dezvoltător al nivelul frînturilor, extraselor din tema inițială serial-modală (unde re-subliniem prezența secundei mari), b) prin prezența structurilor intervalice relativ centrate functional de tip major-minor, prelucrate organic, c) prin modificări de sorginte serială (Reihe, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) ; 2) posibilitatea detectării unor procedee dezvoltătoare tipice a) dezvoltare prin eliminare și/sau diminuție, b) fugato, c) crescendo dinamic spre punctul culminant ; 3) reveniri reexpozitive unde distingem a) contrapunct dublu, b) prescurtări tematice și concizie în exprimare, de tip recapitulativ (se acoperă, prin esantionare și condensare, întreaga suprafață, largă, a tematicii inițiale). Putem deja vorbi de anumite trăsături stilistice : autorul nu folosește consecvent un anumit sistem pe parcursul întregii lucrări.

Există aici o îngemănare de „convenții" seriale, modale, arhitectonice etc., folosite pentru a sluji la adecvarea muzicii la intenționalitatea autorului. Este acesta un sistem deschis deoarece încadrează cele mai felurite convenții (suprafețele muzicale se vor lărgi ulterior cu secvențe jazzistice, à la manière de Wagner etc.) într-o sui generis încercare sintetică, această extremă „versatilitate" dînd naștere — vom vedea — unei inedite localizări cultural-geografice.

Creația pentru pian este însemnată, lucru firesc dacă ne gîndim la formația profesională a autorului ; amintim îndeosebi cele cinci sonate de pian. *Sonata a 4-a „Forte-Piano", I și II* (1967—69) conduce la interesante concluzii în privința manierei de construcție muzicală. Ideile principale, într-o muzică strict serială, sînt cele de contrast și simetrie. Contrastul se manifestă prin opoziții dinamice, de registrație, de densitate sonoră, de sintaxă (blocuri sonore vs figurație). Simetria cunoaște aici două întruchipări : a) simetrie de translație (prima variantă „repetă", „secvențează" materialul intonațional serial, organizat în 2 „blocuri" individualizate dinamic) ; b) simetria în oglindă, care asimilează principiul contrastului ; subsecțiunile sînt astfel „amestecate" încît fiecare trecere să înregistreze un contrast la nivelul cît mai multora dintre criteriile enunțate anterior, alternanță realizată în așa fel încît simetria în oglindă să funcționeze deși materialul intonațional se expune mai departe, linear, non-recursiv. Procedeul presupune găsirea unor puncte centrale specifice pentru fiecare tip de simetrie în oglindă, în funcție de care se (re)aranjează sunetele, densitățile, registrațiile, sintaxele sonore. *„Frescă" pentru pian și percuție* (1980—81) îmbogățește unele fenomenalități descrise mai sus cu cea de cadențare, înțeleasă ca desfășurare relativ subiectivă și cu cea de „uniformizare culturală" ca să zicem astfel : acordul major se integrează, cu drepturi egale, alături de varii conglomerate. Subliniem și aici prezența intensă a secundei mari.

Ne oprim în continuare la lucrările scrise pentru ansamblul „Musica nova", unde Paul Rogojină a activat multă vreme. *„Controverse" pentru „Musica nova"* (1976—77) conține o cantilenă largă, generoasă, ca o melopee bizantină, expusă la violoncel, frecvent întreținută, bruiată, contrapunctată divers de diverse elemente, posibil de gradat într-o largă scală în privința pregnanței, mergînd de la „acompaniamente" informe de percuție și pian pînă la veritabile contramelodii, îndeosebi la clarinet. Forma piesei se sprijină pe dialog, ipostaziindu-se vădit aici în „controversă" (cu alte cuvinte, incompatibilitate de substanță între părțile venind în atingere). *„Din lumea lui Brâncuși" II* (1979) se revendică, oarecum, de la o tehnică muzicală palimpsestică. O ritmică duală (misurato, non-misurato), un modalism oligocordic care ajunge, prin compunere, la totalul cromatic, o diversificare maximă a dimensiunii lineare (zgomote și diverse moduri de atac nespecifice, pseudo cantilene, fascicole sonore) — acestea ar fi tehnicile componistice de alcătuire a unui întreg mozaicat și policrom, unde straturile par a comunica vag între ele ; trimiterile la „lumea lui Brâncuși" rezidă în această prezentare brută a unei fenomenalități sonore complexe, aici însă la nivelul crîmpeielor, al eșantioanelor mai mult sau mai puțin reprezentative. După părerea mea, *„Ecouri rustice"* (1974) este, alături de *Trio*, cea mai interesantă lucrare a lui Paul Rogojină. E aici o întreagă lume folclorică, „rustică", privită la modul pitoresc (în sensul expresiv al cuvîntului) : se disting parcă momente de joc, de sărbătoare, din ritualul de nuntă, de înmormîntare, din sărbătorile laice etc. Fiecărui instrumentist i se scrie o simultană, variată partitură vocală, onomatopeică. Interesul piesei se detașează nu atît la nivel arhitectural sau de detaliu cît la cel al etosului unei stilizate lumi țărănești părînd a descinde direct din basmele lui Creangă. Comicul sănătos, popular, cu elemente burlești este aici la el acasă ; autorul a găsit exact acea măsură de echilibru în stare a evita monotonia, crisparea consecutivă unor excesive pedalări pe efecte timbrale inedite, nespecifice sau echivocul, ambiguitatea ulterioare unei necristalizări, la audiție, a imaginii intenționate de autor. Folosind o comparație banală însă sugestivă, impresia e ca aceea a unui observator aflat într-un punct fix, atemporal, avînd propriul „zgomot de fond", pe lîngă care se perindă o mulțime de „alaiuri", de ceremonii „rustice", fiecare cu lumea ei sonoră, irumpînd brusc sau concretizîndu-se treptat din „ceața" (an-istorică, a-temporală — illo tempore) pentru a se pierde apoi treptat în aceeași inepuizabilă ceață. Cred că acesta e filonul cel mai viguros în creația lui Paul Rogojină — prelucrarea unei tradiții populare în spiritul ei, încercînd surprinderea unor definitorii elemente de etos, mod de abordare unde burlescul își poate revendica un loc important. La fel se petrece și în *„Tîndală"* (1982), fragment de teatru instrumental pentru contrabas, percuție și instrumente populare ; artisticul este aici însă mai diluat, în timp ce pitorescul depășește unele limite care îl fac incompatibil cu datele de plecare (elementele de teatru instrumental sînt însă tratate aici cu multă ingeniozitate). *Trio pentru vioară, violoncel și pian „Omagiu lui M. Eminescu"* (1983) este o lucrare sprijinindu-se pe un suport arhitectonic limpede ; unele asemănări cu formele tradiționale sînt posibile (p. I este aproape de forma de preludiu, deși există aici un tematism clar, p. a II-a se aseamănă unui lied, în timp ce finalul amintește alternanțele refren-cuplet). Subliniem consecvența tematică în sensul reductibilității suprafețelor tematice la cîteva structuri de bază, unde un rol principal îl joacă

secunda mare și desenul major-minor. Instrumentele participante își etalează virtuțile solistice în largi cadențe. Melodica este interesantă aici : există momente unde se pare că autorul se plasează într-o estetică repetitivă în timp ce alte momente, „politropice", se pot interpreta ca variațiuni de caracter pentru aceeași originară structură tematică. Remarcabile sînt de asemenea momentele de ansamblu ; Paul Rogojină preferă evident complexitățile timbrale, figurațiile melodice stînd alături de clustere, de sunete nedeterminate (la corzi) sau de atacuri pe corzi (la pian), ca modalități echipotente de acompaniament. Virtuțile piesei se pot grupa, în linii mari, în jurul a două paradigme : concizia de expresie (deși pagina este variată, luxuriantă chiar uneori, diversitatea nu este scop în sine, ea fiind contrabalansată de lungi momente austere, lineare — economia de mijloace funcționează aici efectiv) și organicitatea întregului, reductibilă, cum am văzut, la cîteva elemente variate consecutiv unor procedee simple care fac, deci, recognoscibilă și convingătoare unitatea de ansamblu.

Muzica dedicată copiilor cuprinde peste 100 de piese ; amintim aici cîteva lucrări remarcabile prin complexitate și ambiții interpretative, probînd deci falsitatea părerilor după care genul didactic ar fi un gen minor sau restrîns ca pretenții calitative : *„Mamă dulce, Românie" — cantată pentru copii pentru recitator, soliști vocali și instrumentali, cor și orchestră mică* (1978—79), *„Regele dac" — poem pentru formație vocal-instrumentală cu mișcare scenică* (1981), *„Porumbelul păcii" — poem pentru 2 recitatori, cor de copii și orchestră mică* 1982—84), *„Sărbătorind Unirea — suită pentru orchestră mică* (1983) etc. Aceeași varietate o întîlnim și la genul coral : *„Închinare soarelui"*, versuri de C. Theodorescu (1971), *„Peneș Curcanul"*, versuri V. Alecsandri (1977), *4 madrigale patriotice*, versuri de poeți români contemporani (1980), *3 poeme pentru țară*, versuri de T. Arghezi, I. Pillat, L. Blaga (1980), *„1907" — poem pentru cor mixt*, versuri Dumitru Vasilescu-Liman (1982), etc. Oprindu-ne sumar asupra a 7 *poeme pentru cor de femei*, versuri de Șt. O. Iosif (1965), surprindem caracterul modal diferențiat al poemelor, scris fiecare în alt mod medieval. Ritmica este variată, madrigalescă, cu largi secțiuni contrapunîndu-se, ca scriitură, metrică și etos altor largi secțiuni. De subliniat aici e eleganța unei polifonii simple, neostentative și eficiente, unde momentele omofone își găsesc un loc firesc-contrastant, aducînd acel plus de culoare specific.

Am văzut așadar că, în cuprinsul unei creații vaste, policrome, eclectismul stilistic, modalismul sintetic, varietatea timbrală etc. sînt dominante. Toate sînt reductibile, din punctul de vedere al audiției, la o singură „super categorie" estetică : *expresivitatea.*

Viorel CREȚU

ÎNSEMNĂRI

Arta lui Schütz la orizontul gîndirii muzicale baroce

Wilhelm Georg BERGER

Marile aniversări stau în istoria muzicii sub semnul adîncirii cunoașterii. Previzibile cu certitudine, însuflețitoare pe parcursul întinselor spirale durate în timp și spațiu, aniversările de prim ordin în arta sunetelor capătă strălucirea unor fenomene ale naturii. Inelele numericește crescînde ale centenarelor marchează desfășurarea sau înfășurarea lucrurilor și a evenimentelor în cadrul devenirii atotcuprinzătoare. Dinamica evoluțiilor poliplane se împlinește în armonia echilibrelor instalate, în sferele decantărilor calme.

Ordinea elementelor leagă astfel spiritualitatea și sensibilitatea epocilor într-o unitate superioară, în care pînă și contrarii aparent ireconciliabile se îngemănează în acorduri saturate, împlinite tocmai grație multiplicității și pregnanței componentelor distincte. Trăinicia trăsăturilor de unire se accentuează prin înmulțirea raportărilor asigurate la scara istoriei mari, dotată cu subdiviziuni în valori de frumos și adevăr artistic. Disponibilitățile își caută aici împlinirea într-o viziune asupra firii muzicii.

În această ambianță se cere privită opera de autor a lui Heinrich Schütz. El venise în anul 1609 la Veneția pentru a se perfecționa în muzică sub îndru-

marea lui Giovanni Gabrieli. Maestrul avea 52 de ani, iar discipolul 24. La rîndul lui, prin anii 1575—1579, Gabrieli își completase cunoștințele în ale tehnicii de compoziție la München, sub conducerea lui Orlando di Lasso. Vedem așadar o largă confluență de drumuri, cele mai multe ducînd pe atunci la Veneția, punctul central al culturii muzicale italiene și multă vreme al culturii muzicale apusene. Unul din primii „inventatori de nou", Adrian Willaert, consfințise aici o tradiție de larg renume, între anii 1527 și 1562.

Emanciparea muzicii instrumentale în însăși dimensiunile muzicii culte a declanșat în prima parte a secolului al șaptesprezecelea o mutație ireversibilă. Gîndirea despre muzică avansează aici într-un ritm egal cu al gîndirii muzicale, într-o emulație cu efecte imprevizibile. Pînă la culegerea de *Ricercari* din anul 1549 de Adrian Willaert, instrumentele muzicale au fost introduse și folosite oarecum ca voci vocale fără cuvinte. Adăugate sau alăturate unei voci vocale, instrumentele sprijineau sau întăreau o linie, putînd înlocui la nevoie o voce sau mai multe, fiecare voce în parte putînd face obiectul unor colorări sau ornamentări instrumentale prin intermediul artificiilor tehnice supuse tipizărilor provizorii. Identice în cea mai mare măsură, literatura vocală și cea instrumentală se despart, se distanțează treptat, progresele realizate în ambele direcții lărgind terenul sintezelor necontenit observate. Discipolii italieni ai lui Willaert au precizat în continuare forme proprii speciei instrumentale, precum ricercarul, fantasia canzona, toccata, sinfonia, ritornelul, axîndu-se pe aplicarea concretă a principiului imitației contrapunctice, valorificînd criteriile înșiruirii și varierii, ale succesiunii sau progresiunii în acorduri felurit frînte, melodizate, figurate în modalități contrastante mai degrabă în aparență decît în substanță.

La acest orizont al practicii compoziționale se conturează primele lucrări scrise de Schütz. Pe atunci, un musicus poeticus era chemat să transpună un text în muzică, anume în felul în care un orator își concepea o cuvîntare. Fiecare frază nouă trebuia să fie consecința celor precedente și să conducă necesar la tot ceea ce îi urmează. Asemenea unui orator perfect, compozitorul se străduia să construiască un discurs muzical fluent, expresiv, erudit dar inteligibil, intens dominat de afect. Îndatoririle „compozitorului modern" au fost codificate de pildă de Adriano Banchieri în „Cartella musicale" din anul 1614.

Răsunetul excepționalelor înnoiri compoziționale preconizate de Claudio Monteverdi mărește faima capelmaestrului Domului Sf. Marcu. Monteverdi preia această funcție în anul 1613, cînd școala venețiană se apropie de apogeul ei. Predecesorul lui, Giovanni Gabrieli murise în anul 1612. În 1611, la Veneția, Schütz publică o culegere de 18 *Madrigale pe cinci voci*, precum și o piesă finală în caracter dialogal, culegere cunoscută sub titlul *Il primo libro de Madrigali di Henrico Sagittario Allemanno*. Pornind între altele de la 10 poeme de Giovanni Battista Marino, Schütz observă, după propria sa subliniere „transpunerea cuvîntului în muzică". Altfel spus, în acea epocă, în formele sale poetice libere, madrigalul simbolizează înalta școală a reprezentării muzicale a cuvîntului. Construcția compozițională muzicală condiționează în interiorul unei cărți de artă, a unei culegeri de madrigale puse și editate pe voci, aplicarea cît mai corectă a tuturor tehnicilor avansate și urmărite în vectorul expresiei de felul reprezentării afectului. Graiul prozei ritmate, tipul poeziei care tinde către instituirea versului liber constituie mărturii care reliefează căile izvoarelor și luminează drumurile istoriei.

Sub raportul formei poetice și al graiului, expresia și construcția piesei muzicale puteau adînci corespondențe și înrudiri semnificative. În perspectiva poeticii timpului, madrigalul constituia un grup închis de trei pînă la douăzeci de versuri de lungime diferită, a căror rînduri puteau să aibă nu numai întinderi și arcuiri contrastante, deosebite, ci și caractere metrice diferite. Translate în genul muzicii pur instrumentale, în speciile pieselor concepute pentru un instrument cu claviatură, pentru un ansamblu de instrumente de coarde cu arcuș sau pentru instrumente diferite, aceste forme strofice alcătuiau laolaltă o arhitectonică fragmentată, asimetrică, reprezentînd conglomerate de secțiuni alternate, legate în fel și chip, pregnant diferențiate și extensiv gradate dar ținute la un loc prin consecvente reveniri motivice, prin marcarea ciclică a principalelor repere tematice.

* * *

Ca și iluștrii săi contemporani, Schütz a fost un om al cuprinderii în sinteză. Preocupările compoziționale se concentrau prin urmare asupra stăpînirii artei contrapunctului. Schütz a vizat aici aplicarea particulară a tehnicilor de scriitură universalizate, îndeosebi a celor de specificitate concertantă, dinamice într-un prezent favorabil modelării soluțiilor stilistice personalizate, funcțional structurate în matca unor concepții localizate, a unor mișcări de idei dominante, reperate în lumina tradițiilor existente, a noilor curente aflate în plină expansiune. Modalitățile concertante înlesneau împletirea multiformă a procedeelor de scriitură polifonă, de proveniență flamandă, italiană, germană, simbiozele încercate îndemnind la rîndul lor la nuanțarea fină sau dimpotrivă la expunerea puternic șocantă a contrastelor. Angrenarea mai multor coruri sau ansambluri impecabilă.

* * *

Arta profesată de Schütz pare pe alocuri aspră în expresie și mai mult doar sumar conturată în construcție. Scriitura vocală apare absolutizată, arhaizantă, neatinsă de înnoirile gîndirii instrumentale. Substanța compozițională își caută parcă interpretarea ideală, mereu altfel, adecvată marilor spații în care propagarea și interferența sonorităților se petrec în voie, într-o prelungă răsunare a liniilor desenate, în suprapuneri și încrucișări care nu învolburează imaginea fonică, desenată sau dăltuită în perspectiva corului de voci omenești și nu în cea a orgii sau orchestrei.

În cea de-a doua călătorie la Veneția, de prin sfîrșitul anilor 1628—1629, Schütz ia act de schimbările de stil, efectuate cu deosebire în muzica lui

Claudio Monteverdi. Nu se lasă atras în torent. La întoarcerea la Dresda aduce cu sine noua tipăritură supravegheată la Veneția : prima culegere de 20 de piese grupate în 15 concerte, scrise pe texte latinești, redactate pentru una pînă la trei voci soliste și instrumente cu bas general, culegere intitulată *Symphoniae sacrae*. Schütz face astfel o categorică trimitere la denumirea folosită de Giovanni Gabrieli pentru concertele sale de dimensiuni mai ample. Autonomia stilistică se adîncește în muzica lui Schütz prin accentuarea dispozitivelor camerale, prin rezumări la simplitatea liniilor creionate. O seamă de concerte sînt precedate de o simfonie, care îmbracă și funcțiunea unui interludiu în articularea formei de ansamblu.

Direcția luată se precizează în anul 1636, cînd Schütz publică la Leipzig prima parte de *Mici concerte spirituale pe una, două, trei, patru și cinci voci cu alăturatul bas continuu. Heinricum Sagittarium* — cum se numește în pagina de titlu — reunește aici 5 concerte solo, 12 concerte în duet, 2 concerte în terțet, 2 concerte în cuartet și 1 concert în cvintet, deci compoziții scrise pentru formații dintre cele mai restrînse, camerale la rigoare.

Această excepție în contextul muzicii timpului respectiv își are explicația ei. În *Precuvîntarea către dedicatar*, Schütz nu ezită să sublinieze cu tărie împrejurările nefaste : „În ce măsură printre alte arte libere, venerabila muzică a ajuns din pricina stăruitoarelor și periculoaselor desfășurări ale războiului nu numai la o mare recesiune, ci în destule locuri și la o totală stagnare, poate fi văzut de oricine cu ochii, pe lîngă alte ruinări generale și dezordini instalate. Eu însumi resimt asemenea neajunsuri din cauza unora dintre operele muzicale compuse de mine, cu care a trebuit pînă acum și mai trebuie și în prezent să stau în rezervă din lipsa editorilor". Trei ani mai tîrziu, cînd publică partea a doua din *Micile concerte spirituale*, Schütz insistă în textul dedicației : „...deoarece răutatea vremurilor actuale atît de potrivnice artelor libere nu a vrut să îngăduie ieșirea la lumină a altor lucrări care îmi stau la îndemînă, a trebuit să mă rezum de astă dată la acest op mărunt". Urgia *Războiului de treizeci de ani* întunecă văzduhul, impunînd lui Schütz un șir de renunțări dureroase. Înfățișîndu-se „cu o lucrare atît de mică și simplă", muzicianul tinde să se libereze prin scris, ajungînd poate și la o înnoită înțelegere de sine precum și a raportului față de lume și viață, amalgamate într-o concepție artistică în sensibilă esențializare. Întrevedem aici seriozitatea unei concepții despre artă, caracterizată înainte de toate printr-o puternic subliniată componentă etică. Luciditatea și sobrietatea gîndirii muzicale contribuie la păstrarea unor etaloane de valoare, menținute cu mîndrie, cu demnitate și spirit polemic chiar și atunci cînd centrele de gravitație și liniile de conduită se aflau în vertiginoasă schimbare mai în toate straturile sensibilității și mentalității muzicale. Recurgînd la soluții și elemente stilistice din ce în ce mai lapidare, cedînd din ce în ce mai mult tendinței spre monodie sau spre o statică polifonie armonică, Schütz înaintează către marginile critice ale esteticii sale compoziționale. Întoarcerea în spirală nu este însă lipsită de înnoiri în tradiții, de marcarea tangențială a unor trepte preliminare sau stadii intermediare, aflate în strînsă legătură cu modele venerate. Ponderea de probleme își păstrează o actualitate neștirbită, invitînd la o privire mai pătrunzătoare și mai temeinică în operă, revelînd linii de forță care își păstrează valabilitatea de-a lungul întregii epoci baroce, conducînd la arta unor desăvîrșitori supremi precum Händel și Bach.

Schütz ne descrie el însusi orizontul artei sale. O face în primăvara anului 1648, cînd însinguratul muzician semnează *Precuvintarea* la culegerea de motete pe cinci, șase și șapte voci deopotrivă de uz vocal și instrumental, intitulată : *Musicalia ad Chorum Sanctum*. Prefațînd această culegere dedicată orașului Leipzig și coriștilor de la Sf. Toma, Schütz oferă o autentică descriere a principiilor compoziționale aflate în centrul unor dezbateri de idei, a unor critici formulate vizînd întrebuințarea noilor și vechilor mijloace artistice, a tehnicilor de scriitură definitorii în contextul unor scindări și a unor regrupări de forțe impulsionante. Muzicianul își evocă epoca, mersul gîndirii :

„Este știut și fapt curent că după ce stilul concertant de compoziție bazat pe basul continuu, venind din Italia ne-a ajuns și nouă germanilor la față, acesta a fost mult apreciat de noi și a dobîndit de aceea mai mulți continuatori decît a avut vreodată înainte un alt stil de compoziție, lucru pe care îl certifică îndeajuns acele opere muzicale ce se află în librării. Deoarece este însă în afară de orice dubiu, deopotrivă la toți muzicienii educați la școli bune, că în cel mai dificil studiu al contrapunctului nimeni nu ar putea să abordeze în dreaptă ordine alte feluri de compoziție și să le trateze pe acestea așa cum se cuvine, dacă nu s-a exersat în prealabil destul în stilul fără bas continuu, însușindu-și rechizitele necesare unei compoziții regulate, fără de care la compozitori cu experiență nu poate să existe nici o singură compoziție sau neputînd fi totuși cu mult mai mult decît o nucă goală, m-am simțit prin urmare îmboldit să abordez din nou astfel de lucrări fără bas continuu. Totodată mă gîndesc să stimulez poate prin aceasta pe unii compozitori germani și îndeosebi pe cei în devenire, ca înainte de a se îndrepta spre stilul concertant să spargă mai întîi nuca cea tare, înlăuntrul căreia este de căutat sîmburele valoros și fundamental potrivit al unui bun contrapunct, dîndu-și în consecință prima lor probă. Așa a fost obiceiul și în Italia, deci la veritabila înaltă școală muzicală, ca de fiecare dată începătorii să realizeze mai întîi astfel de lucrări spirituale și laice fără bas continuu, așa după cum această bună rînduială este acolo probabil încă luată în seamă. De aceea nu poate fi trecut cu vederea că și acest stil fără bas continuu al muzicii eclesiastice (pe care mi-a plăcut să-l intitulez muzică corală spirituală) nu este totdeauna unul și același, ci că unele din aceste compoziții sînt concepute pentru cor plin, constituit din voci vocale și instrumentale, altele fiind însă scrise într-o asemenea modalitate încît — în scopul unui efect mai bun — vocile să nu fie dublate sau triplate ci împărțite pe partide instrumentale și vocale, putînd fi cîntate în acest fel cu bun efect la orgă sau poate chiar per choros (în cazul unei compoziții pe opt, douăsprezece sau mai

2—c. 1516 7

multe voci). Muzicianul cunoscător va observa el însuşi căruia dintre aceste două genuri îi aparţin lucrările cuprinse, editate de astă dată cu puţine voci şi îndeosebi ultimele la care am renunţat să redau textul, ştiind de aceea cum să procedeze în vederea distribuţiei corespunzătoare".

*

* *

Schütz ne oferă aici un impresionant tablou al practicii muzicale şi al problematicii compoziţionale. Renunţarea la text, şi încă în cadrul unei culegeri de motete, este în sine grăitoare. Parafrazate de şcoli şi personalităţi succesive, textele ştiute, mereu reluate şi larg răspîndite continuă şi deschid totodată o mare tradiţie, convergînd în direcţia unor soluţii bachiene. Piesele configurează un fel de panorame caleidoscopice, străbătute de teme care prind un aer din ce în ce mai elegiac-meditativ. Ceea ce încîntă este transparenţa ţesăturii vocale, disciplina realizării şi abilitatea meşteşugului, într-o fază de vîrf care coincide cu creşterea în epocă a puterii de investigare teoretică.

Spirala mişcării ideilor traversează fiecare compartiment al tehnicii compoziţionale, oglindindu-se în chipuri şi trăsături supuse nuanţării dintre cele mai subtile. Efectele de lumină şi umbră îmbracă fie un aspect pictural, fie unul sculptural, totul topinduse în adîncimile marilor spaţii în care răsună muzica. Variabilitatea imaginii sonore ţine prin urmare de natura variantelor de adaptare, concretizate în dimensiunile interpretării, ale execuţiei muzicale. În viziunea omului de artă şi a receptorului cultivat, compoziţia şi execuţia sau reprezentarea operei de artă muzicală sînt chemate şi menite să facă corp comun, să se suprapună sau să se identifice la perfecţie, participînd la o finalitate unică.

Artist de mare probitate şi responsabilitate, Schütz respectă legile intransigenţei morale. Aceste calităţi se disting printr-o anume nevoie de sublim şi de exemplar care nu ocoleşte întru totul şi pretutindeni gustul pentru gravitatea fastului sonor, dar şi printr-o aproape progresiv subliniată netezire a desfăşurărilor, făcută să învăluie caracterul unui conflict lăuntric, pronunţat poate în sensul fidelităţii ideale faţă de un text conducător, faţă de un subiect singularizat, abstractizat în volutele sonorităţilor saturate.

Referindu-se la două emisfere stilistice, Schütz separă şi uneşte lucrurile. Practicianul şi creatorul, organizatorul de viaţă muzicală şi mediatorul de cultură recunoaşte faptul că muzica este o activitate spirituală care se poate preda şi învăţa. Trimiterile sale la „veritabila înaltă şcoală muzicală" corespund unei convingeri ferme, sincer împărtăşite într-o vreme în care muzicienii de creaţie continuau să se instruiască cu predilecţie în Italia. Transformările aveau loc prin intermediul unor soluţii pe alocuri anevoie depistabile sau chiar imperceptibile, invitînd prin reacţie la exerciţii şi încercări bine orientate stilistic. Şi tocmai în focul acestor raporturi de complementaritate, inovaţiile de ordinul expresiei şi construcţiei compoziţionale puteau fi în condiţii date un element incidenţial al evoluţiei generale.

Disputa în jurul lucrărilor scrise cu sau fără bas general ilustrează admirabila tenacitate a gîndirii baroce, iar „...sîmburele valoros şi fundamental potrivit al unui bun contrapunct"... mai rămîne de căutat şi astăzi. Schütz atacă frontal o chestiune de metodă. Ceea ce se ascunde după „cel mai dificil studiu al contrapunctului" este metoda însăşi, călăuzitoarea cunoaşterii. Metoda oferă sau chiar asigură „rechizitele necesare unei compoziţii regulate", de care nu se pot lipsi nici nişte „compozitori cu experienţă". Aici nu este vorba de stereotipii tehnice atotrăspîndite, de împrumuturi de tehnici care provoacă atîta dezordine în cîmpul practicii, de ofilirea neliniştitoare a contrapuncticii de nobilă virtuozitate, ci de studiul sistematic al scriiturii pentru un ansamblu de voci distinctiv alcătuit tocmai prin relativa lor coeziune armonică, bine conturate ca atare. Metoda înlesneşte o mai bună pătrundere în intimitatea structurilor, în dinamica substanţei, implicînd ordonarea în voie a expresiei melodice şi a curbării arhitectonice. Caracteristicile individuale ale pieselor se reflectă în stringenţa efectului, în forma de expresie ce se vrea de cel mai larg răsunet.

„Stilul concertant de compoziţie bazat pe basul continuu" va culmina în tipologia sonatei baroce, în specificitatea genurilor şi formelor reunite în cultura muzicii instrumentale. Mecanismul apariţiei unor soluţii deosebite a corespuns necesităţii estetice de a aborda „în dreaptă ordine alte feluri ale compoziţiei şi să le trateze pe acestea aşa cum se cuvine". Această frază a lui Schütz cîştigă astăzi o actualitate ardentă. Multitudinea soluţiilor selectate şi a formulelor vlăguite la culme urcă şi coboară în fiecare domeniu de aplicaţie, apelînd la conştientizarea unei teorii a compoziţiei muzicale, a unei ştiinţe şi arte a muzicii savante, aptă şi azi şi mîine să aibă „mai mulţi continuatori decît a avut vreodată înainte un alt stil de compoziţie". Sub raportul metodei îşi găsesc în perspectiva muzicii lui Schütz o firească aplicare cele mai valoroase dintre tehnicile compoziţionale dobîndite de cunoaştere muzicală.

Fragmentul citat, tradus şi comentat invită la cercetarea căilor de dezvoltare particulară a capacităţilor specific muzicale. În ultima instanţă mai toate îndemnurile făcute de Schütz converg în direcţia îmbunătăţirii metodelor de a compune şi practica muzică. Preocupările majore ale oamenilor de ştiinţă şi de cultură ale secolului au gravitat fără doar şi poate în jurul putinţei de a judeca bine, această însuşire fiind numită ca bunul simţ însuşi. Semnul echivalenţei pus între posibilitatea judecăţii şi bunul simţ conferă esteticii un reazem de excepţională importanţă.

*

* *

Generaţia lui Schütz şi a discipolilor direcţi plasează odată mai mult fenomenul muzical în cîmpul interesului ştiinţific, observînd aici : studiul facultăţilor de cunoaştere ; căile şi modalităţile necesare obţinerii unei viziuni de ansamblu asupra piesei muzicale şi asupra ciclului de piese prinse în colecţii de lucrări de acelaşi gen ; verificarea justeţei propoziţiilor muzicale ; dobîndirea certitudinii în organizarea cunoştinţelor. În această lumină, piesa muzicală este

o totalitate de determinații, alcătuită pe plan cultural prin respectarea dezideratelor umaniste ale perfectibilității în artă și viață. Capacitatea de dezvoltare a gîndirii muzicale reprezintă astfel o tendință principală, mărturisind un anume simț al realității. Observarea din ce în ce mai complexă a figurii semnelor de note conferă muzicii figurale temeiurile unei muzici măsurate, univoc definită sub raportul concepției compoziționale. Concretețea formulelor de cînt din cea de-a doua jumătate a secolului al șaptesprezecelea arată existența unor condiții practice și estetice care au contribuit esențial la șlefuirea foarte fină a conductului tematic.

Modalitățile pendulante între un stil și altul erau deopotrivă greu de abordat și de stăpînit în evoluția gîndirii muzicale baroce. Dificultățile puteau fi legate și de dihotomia judecăților de valoare, de infinita maleabilitate a substanței muzicale, de recunoașterea experienței subiective în contextul condițiilor obiective particulare diferitelor culturi muzicale, aflate în plină dar inegală dezvoltare. După Descartes, omul putea să se rezerve să nu caute o altă știință decît pe aceea care ar putea să se găsească pe el însuși, sau la fel de bine „în marea carte a naturii".

Traiectoriile evoluției tehnice au determinat o diversificare a genurilor, speciilor și formelor muzicale, comparabilă cu o înșiruire a gîndirii muzicale într-o monumentală frescă fără cadru, dar și cu o necesară subliniere a efectului spațial în resorturile scriiturii polifone. Ascendența monodiei coincide astfel pe undeva cu întărirea unor concepții muzicale profund dramatice, în genere străine de artificialități teatrale, acolo unde se află în cauză adevărate creații originale, desăvîrșite muzical.

Gîndirea muzicală se distinge în consecință prin forma superioară a organizării materialelor melodice. În acest vector al evoluției baroce se accentuează multiplele determinări ale expresiei și construcției muzicale. Monodia apare ca una din dimensiunile polifoniei supraordonatoare, punîndu-se pretutindeni un nou accent pe viața interioară, pe emoție. În spirit baroc, adică de largă deschidere asupra lumii interioare a omului și a naturii purtătoare și dătătoare de viață, muzicianul contemplă misterul care înconjoară îndeobște neobișnuitele forme de artă situate sau imaginate în sfere ale cunoașterii unde nu se pot trasa delimitări precise și irevocabile. Întreaga încărcătură emoțională a operei de artă solicită noi studii cu atribute artistice. Întrebarea este deci de o acuitate deosebită, privind în muzică atît obiectul de artă estetic însuflețit cît și pe cel doar înzestrat cu capacitatea mișcării lăuntrice corespunzătoare unor reguli generale, unor convenții statornicite. Mișcarea de pendul între a contempla sau a medita atinge aici valori extreme, poate nemaiîntîlnite, punctînd înlăuntrul unui interval de timp istoric și cultural de mare emulație artistică tocmai iminenta revelație a posibilităților noi de expresie. Încărcată de mister și de farmec se arată a fi îndeosebi expresia muzicală, devreme ce prin însăși totalitatea elementelor ei de ordinul formei, desfășurarea muzicală este acceptată drept construcție. Fluiditatea sau rigiditatea motivelor, frazelor, a progresiilor armonice și a structurilor ritmice, a combinațiilor timbrale și a alcătuirilor arhitectonice de mari și mici proporții, de întindere monumentală sau dimpotrivă miniaturală, toate acestea și multe alte elemente se supun transfigurării.

Piesa muzicală de sine stătătoare, mănunchiul de piese sau ciclul de mișcări de natura marii sonate baroce se lasă percepute ca făcînd parte dintr-o frumoasă mișcare de rotație, sfîrșitul legîndu-se din ce în ce mai strîns de spira începută în mișcarea inaugurală a întregului. Controlate de logica compozițională precum și de afectivitatea artistică, piesa și ciclul de piese participă la o înnoită activitate sistematică, chemată să confere desfășurărilor temporale accepțiile unui discurs întipărit în sunete, motivat prin referire la universul interior al compozitorului.

Opera de artă muzicală se legitimează prin valorile care îi sînt proprii, demonstrîndu-și frumusețile la orizontul culturii din care face parte. Cea mai mare varietate se măsoară doar prin raportare la unitatea culturii, fie ea a sonatei, concertului, suitei, oratoriului, fie a marilor piese scenice sau a pieselor pur instrumentale. În cosmosul acestor tipologii, Barocul atinge cea mai deplină concordanță la scara epocilor. Una din cauze poate consta în aceea că tocmai în creațiile de vîrf ale barocului muzical, în ajunul și la începutul unor transformări practic necontenite, toată substanța tematică simplă este centrul și unitatea întregii substanțe compuse. Universul artei sunetelor este guvernat de cîteva reguli fundamentale privind îmbinarea vocilor și configurarea acordurilor în temeiul unor principii universale, numericește restrînse la extrem dar în schimb de maximă consistență și de cea mai largă rază de acțiune.

CRISTIAN GHENEA

Cînd tonurile vii ale naturii abia preludiază simfonii de toamnă, cînd calmul înțelept și truda nobilă îi poartă pașii pe drumul suitor al împlinirilor, Cristian Ghenea ne părăsește printr-o abisală devenire a suferinței sale. Stihia care ne face să pierdem pe cei ce ne sînt aproape pulsează ritmic, lăsînd în urmă, în contratimp cu viața, cu dragostea, cu afirmarea vocației de a fi și de a crea, durere, întristare și suspin.

L-am avut timp de decenii aproape pe colegul și prietenul Cristian Ghenea, în care am simțit pe medicul avizat și pe cercetătorul pasionat pînă la dăruirea de sine, pe scrutătorul neobosit al trecutului și prezentului culturii noastre. Am crescut odată cu el într-un entuziasm comun, în certitudini, dileme, satisfacții și aspirații proprii generațiilor acestui rodnic timp. Cristian Ghenea era și rămîne fiul unui timp generos, a cărui viață era hărăzită să participe cu ardoare la efortul celor din jur pentru mai bine, pentru mai frumos, pentru plenitudinea semenilor săi. Mulți dintre noi am pornit cot la cot să descifrăm cum au urcat în spațiul românesc prin secole și milenii oamenii pe treptele desfătării estetice — gradus ad parnassum. Cristian Ghenea s-a atașat muzicii, cercetării muzicale venind de la medicină, o cale

parcursă de raţiunea şi sensibilitatea umană din vremuri revolute pînă astăzi. Căci vindecarea răului din trup şi din suflet o profesa Socrate ca un har unic primit de la un medic trac discipol al lui Zamolxis. Medicul Cristian Ghenea s-a alăturat urmaşilor pildei profesorului George Breazul de a da la iveală mărturii privind vechimea muzicalităţii noastre, interogînd mai mult cu ochii minţii decît cu văzul care nu i-a prisosit niciînd, arhive, biblioteci, vetre de viaţă şi de cultură pentru a îmbogăţi tezaurul de date, idei şi imagini despre cîntarea noastră de odinioară şi de azi. A poposit apoi asupra momentelor fierbinţi ale istoriei, cînd cîntecul era pe baricade şi eroii se săvîrşeau în cîntec. Despre toate acestea Ghenea a publicat articole, studii şi volume în ţară şi peste hotare, a luat cuvîntul în săli publice, la radio. Figură pe care nu o pot concepe în afara ambianţei sălilor de lectură ale Bibliotecii Academiei R.S.R., unde lucra alături de soţia sa, muzicologul Meliné Polladian-Ghenea, Cristian Ghenea era în permanent colocviu cu alţi oameni de cultură din cele mai variate domenii de specialitate dezbătînd cu fervoare o problemă de datare, o chestiune de sursă, o dilemă de interpretare, de sens pe care ic comportă un instrument medical sau muzical descoperit *in situ*, document venit la lumină în chip miraculos din negura vremii.

Ce a elaborat şi publicat Cristian Ghenea este doar o parte din fondul de vestigii muzicale în care şi-a investit el timpul, ştiinţa, pasiunea, crezul. Rămine o datorie a noastră de a restitui pagini scrise şi trăite de un vrednic reprezentant al muzicologiei româneşti.

Aş vrea să relev umanitatea aleasă a lui Cristian Ghenea : modestia, permanenta lui disponibilitate de a face mai bun ce este bun, spiritul de solicitudine, francheţea, sociabilitatea, jovialitatea. Pe cît de mult patos şi elocvenţă punea el în problemele grave, pe atît de degajat, de modest era în relaţiile cotidiene, prieteneşti. Si cred că prietenii lui Cristian sînt de fapt toţi cunoscuţii lui, toţi cei cu care a schimbat vreodată un gind. Iată de ce în această copleşitoare clipă a despărţirii, el ne apare în ipostaza unei prezenţe vii, unui prieten alăturat, unui exemplu de urmat.

Vasile TOMESCU

VIAŢA MUZICALĂ

CONCERT SUSŢINUT DE MUZICA REPREZENTATIV A ARMATEI

Pentru Anul internaţional al muzicii care se încadrează unei idei generoase ce ne aminteşte de cuvintele lui *Enescu*, potrivit cărora „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile şi să apropie inimile într-o caldă înfrăţire", concertul susţinut la Ateneul Român de Muzica reprezentativă a Armatei, a constituit o manifestare pilduitoare. În acest sens, spectacolul a fost inaugurat de cuvintele preşedintelui Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, profesor universitar Nicolae Călinoiu, în care şi-a exprimat adeziunea faţă de umanitarul mesaj al muzicii. Ca să întregească cuvîntul, „Oda bucuriei" din *Simfonia a IX-a* de Beethoven a răsunat în ample ecouri, vibrind ca un imn de semnificaţie universală.

De aici decurge alegerea unui repertoriu cu trimiteri în mai multe culturi naţionale. Ineditul vine însă din ideea interpretării orchestrale într-o variantă mai puţin obişnuită — o orchestră în care principalele instrumente de coarde sînt suplinite de grupul flautelor, saxofoanelor şi clarinetelor. Spectacularul nu dispare ci aduce o notă de prospeţime asupra unor piese muzicale adesea cîntate, din creaţia lui G. Enescu, L. Bernstein, P. I. Ceaikovski, J. S. Bach, G. F. Händel. În paralel s-au audiat lucrări cu o circulaţie mai puţin frecventă — G. F. Telemann sau altele care nu au figurat în repertoriul nostru (de pildă piesa chineză *Vestea frumoasă din Beijing a ajuns la fruntarii*).

Majoritatea transcripţiilor aparţin dirijorului formaţiei colonel Emilian Ursu şi vădesc o vastă experienţă în valorificarea fanfarei drept o orchestră simfonică.

Gîndul ne duce la tradiţia interpretărilor de fanfară, care în veacul trecut au completat viaţa noastră muzicală pînă la înfiinţarea unei orchestre permanente. Reluarea acestor preocupări nu poate decît să ne ducă la aprecieri pozitive asupra activităţii Fanfarei reprezentative a Armatei.

Înalta ţinută artistică, susţinută în principal de o disciplină de ansamblu, a concurat la executarea impecabilă a întregului repertoriu. Sonorităţile îngrijite şi bine dozate, precizia în intrări — şi aici subliniem concizia şi deplina stăpînire a dirijorului Emilian Ursu — au demonstrat o pregătire artistică şi tehnică remarcabilă.

Sub acest aspect, s-a evidenţiat în mod pregnant şi singurul solist, invitat în cadrul Filarmonicii „George Enescu", trompetistul Iancu Văduva. Este recunoscut în ultimul timp prestigiul pe care muzicianul de autentică vocaţie solistică şi l-a cucerit în rîndul vîrfurilor noastre interpretative. Încă odată, Iancu Văduva, în *Concertul pentru trompetă şi orchestră* de G. F. Telemann, ne-a impresionat prin exactitate, muzicalitate şi forţă de stăpînire a instrumentului.

Dacă ar fi să ne rememorăm cele mai însemnate momente din concertul de luni 17 iunie 1985, am înscrie interpretarea dată *Focurilor de artificii* de G. F. Händel, piesei chineze şi bineînţeles *Concertului pentru trompetă* de G. F. Telemann (care de altfel a fost şi bisat la cererea publicului).

Întîmpinăm cu interes ideea acestui concert, care ar putea însemna debutul unei prezenţe permanente,

în acest domeniu, a Muzicii reprezentative a Armatei, care se situează, din anumite puncte de vedere, mai aproape de marele public prin atractivitate și spectaculozitate contribuind, cu valențe noi, la o necesară educație estetică.

Carmen GHERGHICEANU

FILARMONICA DIN BRAȘOV

Afișul de concert al orchestrei simfonice a Filarmonicii din Brașov, condusă de Ilarion Ionescu Galați, reprezintă de regulă nu numai un anunț, ci și promisiunea unei manifestări artistice de înaltă ținută, aflată sub semnul profesionalismului și maturității interpretative.

Evoluînd sub cupola Ateneului Român, la 7 iulie, în cadrul etapei finale a Festivalului național „Cîntarea României", ansamblul brașovean și dirijorul său și-au reconfirmat valoarea, într-un program succint dar convingător, cuprinzînd pagini ce poartă semnătura a trei nume de rezonanță ale creației simfoniee românești contemporane : Remus Georgescu, Doru Popovici, Pascal Bentoiu.

Tălmăcirea *Concertului pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu a accentuat profilul distinct al fiecărei mișcări, creionînd un întreg bine echilibrat prin arcuirea expresivă a celor patru părți contrastante ale lucrării. Modelarea volumelor sonore, punctată prin intervenții ale instrumentelor solo, a alternat cu momente în care energia, verva și forța discursului au angrenat partidele orchestrei într-un dialog plin de nerv, relevat cu precizie.

Prezent în primă audiție absolută, opusul *In memorium Fundoianu* — scris de Doru Popovici pe versuri de Victor Bârlădeanu — a adus în centrul atenției glasul plin, cu bogate valențe expresive, al sopranei Liliana Dumitrache. Melopeea incantatorie a solistei, susținută de fundalul de mare rafinament încredințat ansamblului — evocînd atmosfera bizantină prin limpezimea și sobrietatea substanței sonore, din filonul monodic desprinzîndu-se pe alocuri voci armonice, sprijinite adesea pe pedale — a conturat un veritabil poem pentru soprană și orchestră, impresionant prin dramatism, prin permanenta gradare tensională.

Individualizarea fiecărei entități constructive, decuparea traseelor ample, coloritul pastoral — de nuanță idilică uneori — al materialului folcloric stilizat, rigoarea ritmică și cea a frazării, ca și pregnanța sugestiilor instrumentale (cînd lirice, cînd pline de nerv), alături de măiestria orchestrației — pusă în lumină prin concepția dirijorală, sînt doar cîteva dintre trăsăturile care au caracterizat interpretarea *Suitei ardelenești* de Pascal Bentoiu, ce a încheiat un program menit să surprindă parcă diversitatea specificului național ilustrat în creația simfonică românească a contemporaneității.

Anca Ioana ANDRIESCU

Recital Ion Ivan-Roncea

În esență, arta interpretativă a harpistului Ion Ivan-Roncea se caracterizează prin propensiunea spre echilibrul clasic, subtilitatea coloristică, el cultivînd cu migală de bijutier broderia sonorităților transparente (domeniu în care este inegalabil). Poate de aceea opțiunile sale repertoriale se îndreaptă cu precădere spre stilurile preclasic, clasic și impresionist. A dovedit-o, o dată în plus, recitalul din 2 iulie, pe scena Ateneului, Eleganța dansului de curte — de la frumusețea frustă a celor cuprinse în *Codexul* lui Ion Căianu la sobrietatea unor *Sarabanda* și *Ground* de William Croft sau la suplețea vestitelor „piese de caracter" ale lui Rameau *(Rigaudon, Menuet, Le rappel des oiseaux)* — a fost etalată cu un gust artistic desăvîrșit. Nu putem trece peste importanța pe care versiunea, excepțional realizată de Ion Ivan-Roncea pentru harpă, a *Codex*-ului (foarte inspirată registrația planurilor sonore din punct de vedere dinamic și timbral) o are pentru cunoașterea acestor piese. Monumentalele *Passacaglia* și *Concertul în si bemol major* de Händel ar fi necesitat însă un sunet mai consistent, mai amplu, capabil să redea în toată plenitudinea grandoarea barocă a acestor creații.

Preocuparea pentru varietatea timbrală, de care vorbeam în introducere, s-a vădit și în interpretarea *Sonatei* de Carmen Petra Basacopol și a *Arabescăi* nr. 1 de Debussy — un adevărat desen în peniță.

Ulpiu Vlad a demonstrat — prin varianta *Mozaicului* său, dedicată harpei — că acest instrument, căruia creatorii contemporani îi mai sînt datori, dispune încă de resurse neexplorate, capabile a face față celor mai moderne mijloace de exprimare.

Cu poemul *Vltava* de Smetana-Trnček — reală demonstrație de virtuozitate — s-a încheiat un recital a cărui ținută ireproșabilă ne face să ne punem întrebarea dacă nu este cazul ca acest mare artist să depună toate eforturile pentru îmbogățirea repertoriului său, căutînd soluții, nu întotdeauna lesnicios de aflat, pentru că, știm, aria creațiilor destinate harpei este foarte restrînsă..

Michaela ROȘU

GALA TINERILOR CONCERTIȘTI XXV

În studioul de concerte al Radioteleviziunii, „Gala tinerilor concertiști" (8, 13 iunie) a omagiat „Anul internațional al tineretului" și „Anul muzicii europene 1985", printr-o ediție pe care o putem considera festivă, ea purtînd numărul XXV. Cu acest prilej „Colegiul criticilor muzicali" de pe lîngă A.T.M. a reunit — pentru prima oară în capitală — cîțiva dintre soliștii care s-au remarcat în mod deosebit în edițiile anterioare prezentate în numeroase orașe ale țării. Bilanțul este rodnic : circa 300 de apariții susținute de studenți merituoși ai Conservatoarelor sau de tineri absolvenți cu vocația solisticii, dintre care unii au trecut deja pragul notorietății, dobîndind confirmări strălucite pe scenele noastre sau peste hotare ; alții, mai timizi sau mai puțin norocoși, așteaptă încă momentul privilegiat al marelui succes. Și pentru unii, și pentru alții, „Colegiul criticilor muzicali" s-a străduit să creeze prin aceste gale un cadru de desfășurare propice prin încredere și exigență totodată, în convingerea fermă că avem un tezaur de tinere talente față de care viața noastră muzicală are datorii de împlinit. Este ceea ce au subliniat în cuvintele rostite ca introducere și criticii muzicali Dumitru Avakian si Iosif Sava.

Gala s-a bucurat de concursul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii care, se știe, de multi ani duce o activitate fructuoasă în acest sens ; sub bagheta dirijorilor Cristian Brâncuși și Ludovic Baci, formația a contribuit, cu profesionalismul cunoscut, la reușita evoluției tinerilor soliști. Programul a abordat un cerc larg de stiluri, de la Mozart la Liviu Glodeanu și o diversitate de instrumente soliste mergînd de la oboi la contrabas.

Instrumentele de suflat au fost reprezentate prin *Concertul* pentru oboi și orchestră (o transcripție a unui *Concert* pentru flaut) de Mozart în execuția lui Romică Rîmbu, un exponent al excelentei școli de

suflători de la Conservatorul din Cluj-Napoca. Fluxul melodic și-a desfășurat desenul dantelat condus cu acurateţe și grijă pentru detaliu. Fără afecte exterioare sau îngroșări nedorite, rostirea solistului a avut o naturaleţe și o candoare născute din frazarea sensibilă, din puritatea și transparenţa tonului său, de o rotunjime și o dulceaţă puţin obișnuite. O mai bună familiarizare cu podiumul de concert îl va ajuta desigur să-și depășească trimiditatea și să cîștige mai multă anvergură solistică.

Instrumentelor de coarde le-a fost rezervată o bună parte din program. Astfel, am auzit *Concertul pentru vioară și orchestră* de Liviu Glodeanu, lucrare intrată în repertoriu, oferind solistului un spaţiu larg de desfășurare. Octavian Raţiu, în evoluţia căruia o bogată experienţă solistică și mai ales de muzică de cameră își spune cuvîntul — ne-a dat o versiune solidă, elocventă, bine gîndită ca un tot integrat în complexul discursului simfonic.

Luminiţa Petre, studentă încă, este una dintre „speranţele" Conservatorului bucureștean. În *Poemul* de Chausson a realizat cu muzicalitate aleasă sonoritatea fină, mătăsoasă, colorată în irizări subtile, atmosfera poetică, tonul de melancolie reţinută, totul cu bun gust și rafinament instrumental. Se poate observa însă că distanţa dintre punctele minime și maxime a fost prea redusă, discursul evoluînd într-un spaţiu expresiv restrîns — cu oarecare monotonie. *Poemul* de Chausson este o muzică dificilă, care cere interpretului o maturitate de simţire și gîndire pe care doar timpul le poate aduce.

Dorin Marc este un nume cunoscut publicului. Stăpîn pe o tehnică de excepţie, el mînuiește instrumentul cu muzicalitate, dezmințind prejudecata care situează contrabasul numai printre instrumentele de ansamblu : contrabasul lui Dorin Marc sună melodios, cu o sonoritate moale de violoncel, este mobil, suplu și se pretează la orice fantezie coloristică, ritmică etc. În *Concertul* de Serghei Koussevitzky, Dorin Marc a dat odată mai mult dovada virtuozităţii și talentului său.

Pianul a fost prezent pe afiș cu două dintre piesele de rezistenţă ale marelui repertoriu. În *Concertul nr. 4,* în sol major, de Beethoven, Cipriana Gavrișiu, absolventă a Conservatorului clujean a cîntat îngrijit, curat, într-o viziune cam uniformizantă. Sunetul ei mic, de bună calitate și tehnica de perlaj frumos egalizată (mai potrivită repertoriului mozartian) nu au avut amploarea și consistenţa necesare. Aceste pagini ascetice, lipsite de orice efect exterior sînt poate cele mai dificile din întreaga serie de concerte beethoveniene pentru că solicită solistului o viziune monumentală fără să-i ofere puncte de sprijin pentru ea (spre deosebire de *Imperial* de exemplu, unde dramaturgia puternică îi dă impulsurile necesare). Alegerea repertoriului în raport cu datele personale este una dintre problemele cheie ale evoluţiei unui solist. În școală el trebuie să studieze toate stilurile, mai apoi însă selectarea se impune.

Andrei Deleanu, în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Liszt, chiar dacă nu a realizat (sau nu a urmărit) masivitatea cerută îndeobște în prima parte, a mizat pe finețea detaliilor, pe diversitatea coloristică a unui joc sclipitor. Dar jocul nu era gratuit ci plin de sensuri, pasajele de virtuozitate conduse cu autoritate, cantilenele învăluite într-o aură poetică autentică, finalul precipitat cu accente muscătoare, cu o vitalitate ritmică de nestăvilit. Totul avea o comunicativitate irezistibilă.

Două soprane au adus în peisajul acestor concerte și căldura vocii umane. Viorica Pop a absolvit de curînd Conservatorul din Iași. Programul ales de ea denotă o orientare ce merită să fie apreciată (Beethoven apare rar în repertoriul cîntăreţilor). Vocea e rotundă, substanţială, condusă cu muzicalitate ; înţelegerea sensibilă a textului s-a relevat îndeosebi în Aria Contesei din *Nunta lui Figaro.* În *Aria de concert* op. 65 de Beethoven — piesă de o extremă dificultate atît vocală cît mai ales ca susţinere interioară — glasul a sunat plin, cu sonoritate bogată ; intenţiile s-au putut simţi în momente de expresivitate sinceră, dar realizarea acestei „scene" impune o dramaturgie mai strînsă urmărită și o viziune de sinteză mai clar conturată. Nesiguranţele în intonaţie și mai ales dicţiunea se pot remedia prin experienţă și studiu.

În trei arii de operă — din *Prometheu* de Doru Popovici, *Manon Lescaut* de Puccini și *Aida* de Verdi — Eva Băraian, absolventă chiar din acest an a Conservatorului clujean, se anunţă de pe acum o speranţă a teatrului liric. Are o voce deosebit de frumos timbrată, caldă, curată, stăpînită cu siguranţă și aplomb. Experienţa scenică o va ajuta desigur să-și depășească o oarecare reticenţă, dîndu-i impulsul emoţional care va face din ea o artistă complexă.

Aceste manifestări — care ar fi meritat o atenţie mai accentuată din partea publicului — sînt o dovadă convingătoare a bogăţiei rezervelor noastre de talente și un act meritoriu de promovare a valorilor autentice.

Festivalul tinerilor dirijori, ediţia a VII-a — Bușteni 1985

„Festivalul tinerilor dirijori", intrat deja în tradiţia vieţii noastre muzicale, datorită eforturilor „Colegiului criticilor muzicali" din cadrul A.T.M. și Comitetului de cultură și educaţie socialistă al judeţului Prahova, a ajuns la a VII-a ediţie (4—6 iulie 1985). Ca și în alţi ani a fost găzduit cu ospitalitate și dragoste de muzică în orașul Bușteni și s-a bucurat de un public cald și receptiv. Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești a susţinut cu profesionalism și dăruire cele trei concerte dense și dificile, realizînd o performanţă pentru care i se cuvin toate aprecierile.

De data aceasta, pe podiumul dirijoral s-au urcat zece tineri dirijori și deși nu este un concurs, o ierarhizare — valabilă cel puţin pentru moment — detașează spontan cîteva nume. Astfel, încă din prima seară, Kurt Philippi s-a impus ca un muzician și un profesionist de ţinută. Adînc implicat în repertoriul baroc din practica de dirijat coral, el a dat *Suitei a III-a pentru orchestră în re major* de Bach și acompaniamentului *Concertului pentru flaut* de Stamitz situarea stilistică cea mai adecvată. Orchestra a sunat rotund, liniile polifonice fluente și chiar reliefate, pulsaţia ritmică vitală și sigură. În contactul cu muzica și implicit cu orchestra, dirijorul are naturaleţea și simplitatea care vin din frecventarea sensibilă și aprofundată a marilor valori.

Liviu Buiuc nu este la prima prezenţă în Festival și progresele, care au făcut ca în acest an să se situeze în eșalonul de frunte, sînt notabile. Dobîndirea unei oarecari experienţe dirijorale își spune cuvîntul și potenţează calităţi naturale care ar merita să fie cultivate sistematic, perfecţionate. Dacă în partea a III-a și a IV-a din *Suita I* pentru orchestră de George Enescu a fost dezavantajat de faptul că opera, foarte închegată în organicitatea ei, nu suportă, fără consecinţe pentru interpret, fragmentarea, în *Simfonia I* de Brahms, Liviu Buiuc a dovedit că simte liniile de forţă ale structurii muzicale, are cursivitate în tempi bine găsiţi, își canalizează energia spre punctele nodale, transmiţîndu-și intenţiile cu claritate și autoritate în orchestră. În concentrarea sa asupra traducerii valabile a partiturii rămîne uneori însă la litera ei, pierzînd ceva din vibraţia emoţională a muzicii, din suflul ei poetic.

Valentin Gruescu, după un acompaniament nuanţat al *Variaţiunilor* pe o temă rococo de Ceaikovski, ne-a dat o versiune modernă, inteligentă a poemului sim-

fonic *Vltava* de Smetana. Melodia amplă a fost dusă cu elan dar și cu echilibru, ritmurile dansante nervoase și bine ținute în frîu, momentele lirice au avut farmec. Mai discutabile au fost unele detalii și dozajele din final care s-ar fi cerut mai bine controlate. Alături de activitatea sa de dirijat coral și de propagarea creației contemporane românești, Valentin Gruescu se dovedește a fi un dirijor cu perspective.

George Balint, într-un acompaniament îngrijit la *Rondo*-ul *în do major pentru vioară și orchestră* de Mozart K.V. 373 (Mircea Călin, solist), a demonstrat o tehnică dirijorală lucrată și o gîndire structurală matură. Dar sentimentul desfășurării temporale a muzicii și implicit găsirea tempo-ului organic ei este una dintre problemele hotărîtoare ale oricărei interpretări. Tempo-ul grăbit și prea metronomic în *Menuetul lent* din *Suita I* de Enescu și egalizarea celor două mișcări (partea I și II) din *Simfonia a II-a* de Brahms, care au sunat ca două părți lente, au fost handicapurile principale ale unei interpretări caracterizată altminteri prin soliditate și acurateță.

Doru Jijian a condus *Uvertura-fantezie „Romeo și Julieta"* de Ceaikovski cu temperament dinamic, o gîndire ordonată ce urmărește cu atenție decupajul planurilor sonore, frazează cu muzicalitate dar mai are încă de cizelat o tehnică dirijorală insuficient de liberă și de diferențiată.

Carmen Cârneci, în atît de dificilul *Preludiu la unison* de Enescu și în *Simfonia a III-a în la minor „Scoțiana"* de Mendelssohn-Bartholdy s-a prezentat ca și în edițiile trecute cu siguranță, voință activă, o muzicalitate inteligentă, austeră prin luciditate și refuzul oricărei îndulciri. Din această grijă, dusă poate prea departe, de a ocoli tot ce poate fi atribuit unei viziuni feminine, se naște probabil o anumită duritate în frazare, în sonoritate și de asemenea în gestica abruptă care se transmite și în gestul muzical.

La Ovidiu Dan Chirilă, o oarecare experiență dirijorală își spune cuvîntul prin ușurința și eficacitatea cu care lucrează cu orchestra. Ordinea, acuratețea, intențiile bine exprimate și-au găsit răspunsul cerut. Dar o simfonie de Mozart *(Simfonia nr. 39 în mi bemol major* K.V. 543) este o probă dificilă din punct de vedere stilistic și alunecarea spre romanță poate contrabalansa realizarea tehnică îngrijită.

Alexandru Ioan Geamănă a subliniat în *Simfonia I* de Beethoven elementele de limbaj ce prevestesc stilul maturității. Fraza a avut dinamică interioară, susținere și logică, mișcarea s-a declanșat cu impetuozitate. Mai puțină atenție acordată pozei, gestului pentru public în favoarea urmăririi esenței va duce cu siguranță la progrese valabile.

Mohamed Amin Ezzat și Viorică C. Radu au intregit seria aparițiilor la pupitru cu simfonii de Beethoven și Mozart.

Concertele au beneficiat și de participarea unor soliști de prestigiu : Gavril Costea în *Concertul pentru flaut și orchestră în sol major* de Stamitz și Aurel Marc în *Concertul în re minor pentru oboi și orchestră* de Alessandro Marcello au reînviat cu o adevărată artă muzica barocului, în interpretări în care calitatea tehnică, amprenta personalității si cultura stilistică s-au întîlnit exemplar. Marin Cazacu, în *Variațiunile pe o temă rococo* pentru violoncel și orchestră de Ceaikovski, a dat acestei partituri mult cîntate o tălmăcire sensibilă, caracterizată prin bun gust și eleganță rezervată.

Festivalul a prilejuit o convorbire a criticului Iosif Sava cu publicul și un colocviu al invitaților cu specialiștii și melomanii din oraș. În urma unor discuții vii, călduroase, oaspetele de onoare al Festivalului, dirijorul Iosif Conta — dispus ca întotdeauna să sprijine tinerele talente — a propus ca acei dirijori care se vor releva ca cei mai buni în cadrul unei ediții să beneficieze de cîte un concert la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, după cum și „Colegiul criticilor muzicali" se va preocupa de programarea lor la viitoarele gale ale concertiștilor (ceea ce a și început să se realizeze prin prezența lui Kurt Philippi și Liviu Buiuc pe afișele Galei găzduite în primele zile ale lui septembrie la Timișoara). Totodată, cu această ediție s-a inaugurat — cu un microrecital al violoncelistului Marin Cazacu și al formației locale „Minodora" — seria concertelor de muzică de cameră, ce vor avea loc de acum înainte la toate edițiile în frumosul cadru al „Casei memoriale Cezar Petrescu". Deci, și la această ediție noi perspective, pe care le dorim rodnice și stimulatoare.

Elena ZOTTOVICEANU

Recital Steluța Radu

Nume ce a atras atenția încă din anii de studii prin seriozitatea și profesionalismul fiecărei apariții în fața publicului, prin rigoare tehnică, stilistică și expresivă, Steluța Radu s-a impus mai ales ca o excelentă pianistă acompaniatoare, ca o deosebită colaboratoare în domeniul cameral, dozîndu-și întotdeauna cu inteligență discursul între subliniere și estompare, traversînd cu mobilitate planurile „scenografiei" sonore cerute de genul abordat.

Recitalul Beethoven-Brahms susținut la 2 iulie sub cupola Ateneului Român a reconfirmat însă personalitatea solistică a Steluței Radu, ilustrînd temeinicia școlii sale pianistice atît prin cizelarea fiecărui detaliu, cît și prin permanenta preocupare de a construi, de a elabora actul interpretativ în întregul său arhitectonic.

Cele *32 de variațiuni în do minor* — cu care a debutat prima parte a programului, dedicată lucrărilor lui Ludwig van Beethoven — au fost tălmăcite cu vigoare și forță, cu sobrietate și precizie expresivă, urmărindu-se sublinierea profilului distinct al fiecărei variațiuni, a planurilor polifoniei, a evoluției armonice. Din execuția *Sonatei op. 53 în do major „Waldstein"* s-au detașat aceleași coordonate interpretative, cărora li s-a alăturat sublinierea traseelor tematice (pe alocuri însă insuficient finalizate ca sens expresiv), a articulațiilor formei.

Poezia romantică, bogăția coloristică, decuparea arabescurilor melodice au caracterizat cele *16 valsuri op. 39* de Johannes Brahms, șlefuirea minuțioasă punînd în lumină spontaneitatea, delicatețea și simplitatea acestor pagini miniaturale. Conturînd astfel două traiectorii definitorii ale stilului brahmsian, Steluța Radu a opus ambianței lirice, nostalgice uneori a *Valsurilor op. 39* dramaturgia complexă, într-o continuă gradare tensională a *Sonatei în fa diez minor, op. 2*, evidențiată prin declamația plină de dramatism, prin maniera recitativică de mare forță narativă, prin susținerea interioară a fluxului emoțional, prin diversitatea și rafinamentul elaborării expresive, de la discreția detaliului la arcuirea monumentalului.

Pe scurt, un recital de înaltă ținută, demonstrînd profesionalismul instrumentistei, responsabilitatea sa față de partiturile dificile înscrise pe afiș, și, în primul rînd, față de cei cărora muzica li se adresează.

A. I. A.

Concert al studenților compozitori

Un moment de referință al practicii universitare de vară, Concertul din 27 iunie al studenților de la clasele de compoziție conduse de profesorii Anatol Vieru, Tiberiu Olah și Aurel Stroe se înscrie în tradiția manifestărilor profesionale studențești.

Programul adus în cîmpul audiției a îngemănat piese pentru pian și lucrări destinate unor formații de două, patru, cinci și respectiv șapte instrumente.

În dubla ipostază de compozitor și interpret, Adrian Stroici a deschis acest concert prin două lucrări : *Variațiuni pentru pian* și *Pseudo-Rapsodie și Joc* din *Suita I* (pentru pian), în care autorul a dovedit că știe să exploateze registrele claviaturii. În cadrul travaliului său componistic se remarcă — în *Variațiuni pentru pian* — principiul acumulării la nivelul tuturor parametrilor sonori, principiu după care se ordonează cele 18 ipostaze ale unei teme-colind supusă procesului variațional „clasic".

În *Sonata pentru flaut și pian* a Ioanei Glodeanu, atrag atenția caracterul dezvoltător al temei secundare și numeroasele momente polifonice născute firesc din travaliul melodic în care sînt prelucrate temele sonatei. Se poate spune că din superpoziția unor idei muzicale se desprind forme de heterofonie, chiar poliheterofonie.

Cvartetul de coarde compus de Arleziana Sîrghie se distinge prin echilibrul construcției arhitectonice și prin modul de tratare instrumentală, prin importanța cvasiegală acordată celor patru „voci" care comunică „deschis", îndreptîndu-se către un corpus comun și nu înspre individualizare.

Constituită pe baza unui limbaj ce alternează structurile polifonice cu cele omofonice, *Sonata pentru violoncel și pian* de Nicolae Teodoreanu este referențială pentru un anume tip de cvasiimprovizație — la care se ajunge prin destructurarea treptată a ideii melodice principale în secțiunea de dezvoltare a materialului tematic, cît și pentru un anume contrast între caracterul aleator al improvizației și rigurozitatea formei de sonată.

Cele două lucrări ale Danielei Stoicescu, *Meditație* pentru pian și *Rondo* pentru șapte instrumente, se impun printr-un limbaj modal propriu (scară intonațională pe baza succesiunii 3 m, 1/2 T). În *Rondo* se remarcă o tratare consonantă a modului, manieră componistică ce slujește ideii de bază a lucrării : dorința de PACE a copiilor reflectată muzical prin imagini sonore luminoase, mereu consonante.

În încheiere, compoziția lui Ioan Dobrinescu *Cinci caricaturi pentru alămuri* (corn, tubă, trombon, două trompete, dintre care una a fost înlocuită cu un clarinet) s-a înfățișat ca fiind originală și evadată din spațiul restrîns al convenționalului în primul rînd prin modul de organizare pe baza spectrului armonic al sunetului DO, apoi prin utilizarea unor intonații de origine tibetană cu un deosebit potențial sugestiv și a unor infiltrații cu elemente de metalimbaj deosebit de eficace.

Actul interpretativ s-a situat la înălțime, fiecare interpret (Adrian Stroici, Elena Iani, Sara Metzer, Ioan Dobrinescu, Virgil Oprina, Teodor Coman, Ovidiu Marinescu, Delia Pavlovici, Daniela Stoicescu, Ioana Glodeanu, Simona Stănculescu, Valentin Cucu, Iulian Abrudan, Remus Cosma, Cristian Diaconescu, Damian Drăgoi, Cătălin Rotaru, Alfred Bürger, Radu Guți) aducîndu-și contribuția la reușita acestui concert studențesc.

Deci, așa cum semnalam, am avut ocazia să urmărim o manifestare muzicală cu profil aparte, unind informația și satisfacția pe plan estetic sub aspectul unui instantaneu al tinerilor muzicieni care se pregătesc să devină compozitori.

Mirela ȘTOENESCU

O violonistă și o pianistă

Urmărind evoluția violonistei Cristina Buciu, te surprinde, mai întîi, vibrația cu care valoroasa solistă știe să încălzească forma muzicală construită cu știință și grijă, chiar dacă e vorba de stiluri diferite, de la sonate de Beethoven la *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, sau *Impromptu concertant* de Enescu, dovedind că este un autentic temperament interpretativ, pentru care romantismul reținut în desfășurarea cantilenelor, fermitatea trăsăturii de arcuș și fiorul răspicat al rostirii muzicale poematice fac casă bună cu tensiunea debordantă, răsturnînd sansurile cunoscute, uneori, alteori făcînd loc surprizelor. Elevă în clasa a IX-a a Liceului de artă „G. Enescu", la clasa prof. Rogacev, tînăra interpretă deține deja premiul I la Concursul „C. Porumbescu" (1983), premiul I la Concursul de muzică românească (1984) și la Concursul pe meserii din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" (1985), debutînd în concerte cu Filarmonica din Sibiu, într-un program concertant Mozart. În recitalul susținut la Studioul Ateneului, în luna iunie, cu un program ce demonstra buna școală primită și dorința de a realiza adevărate performanțe interpretative, tînăra Cristina Buciu s-a dovedit atrasă de diversitatea repertoriului, aspirație fondată pe disponibilități de excepție, dublate de o solidă cultură muzicală teoretică. Am trăit sentimentul adevăratei împliniri, ascultînd-o, pe lîngă alte lucrări cunoscute, în *Miniatura* de Dan Buciu : desenîndu-se irizat sau cu zvîcniri încrîncenate de scurtă durată, arcușul tinerei violoniste, secondat îngrijit, cu inteligență de Alma Peter Apostoleanu, a dat viață unei adevărate arii a victoriei, admirabil prezentată ! Se aflau deci, în acea seară de concert, declarații privind către muzica cea mai nouă, pe care sînt convins că Cristina Buciu o înțelege și o va servi cu maxim rafinament, înscriind-o printre preferințele sale, în repertoriul apropiatelor recitaluri și concerte pe care le are programate în Capitală și în cîteva orașe din țară.

Pianista Nicoleta Tomescu s-a născut în anul 1970, la București, primele îndrumări în studiul pianului primindu-le la vîrsta de cinci ani. Acum, ea este elevă la Liceul de artă „G. Enescu" din București la clasa prof. Cătălina Popovici și recitalul de la Studioul Ateneului din luna iunie a constituit o încununare a unui șir de ani de studiu și de manifestări concertistice, de recitaluri, susținute la Casa de cultură „Fr. Schiller", în Sala „G. Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", la Muzeul de artă al R.S.R., Radio și Televiziune. Forța, siguranța și spiritul curat cu care este susținută desfășurarea plurivocală din muzica bachiană, vigoarea și căldura ce însoțeau temele beethoveniene, marea pasiune pentru muzica lui Chopin și Liszt, în mijlocul căreia se simte la largul ei, printre contrastele maxime, precum și curiozitatea față de muzica enesciană, la care o preocupă finisarea detaliului, slujită deocamdată de poziția romantică ce o caracterizează, toate aceste atribute constituie calitățile actuale ale pianisticii tinerei interprete. Este cert, în același timp, efortul neobișnuit pe care Cristina Tomescu poate să-l susțină, privind asimilarea repertoriului vast și divers stilistic, apoi echilibrul surprinzător cu care ne oferă rezultatele muncii ei ; așadar, aflîndu-ne în fața unei certitudini, așteptăm ca foarte tînăra pianistă să se înscrie, cît de curînd, în rîndul activilor noștri soliști concertiști. În plus, ca și alți tineri interpreți de vîrsta ei, Cristina Tomescu are deja un bogat palmares de premii, obținute la „Lira de aur" de la Suceava (1981, 1982), la concursurile organizate în cadrul liceului și la concursuri internaționale, de asemenea un disc „Electrecord" purtînd și semnul participării ei, cu o muzică avîntată, tinerească și plină de speranțe.

Anton DOGARU

TIMIȘOARA

BALETUL „MIORIȚA" PE SCENA OPEREI

După „Spărgătorul de nuci" de P. I. Ceaikovski, baletul Operei Române din Timișoara ne-a prezentat în această stagiune încă o nouă premieră, de data aceasta din muzica noastră contemporană — baletul *Mioriţa* de Carmen Petra-Basacopol — premieră care a marcat cum nu se poate mai bine încheierea celei de a X-a ediții a Festivalului „Timișoara muzicală", încheierea ultimei runde, celei de a patra săptămîni de desfășurare a acestuia, dedicată aproape în exclusivitate muzicii românești.

Numele compozitoarei Carmen Petra Basacopol ne este cunoscut în primul rînd din lucrările de muzică de cameră dar și din opusurile simfonice sau concertante ca: *Simfonia I în re minor*, Suita *Țara de piatră*, *Concertino* pentru harpă, orchestră de coarde și timpani sau din cantata *Un cîntec despre jertfe mari și despre lumină* pe care timișorenii au aplaudat-o fără reținere. Muzica ei cucerește prin fluiditatea discursului muzical, prin calitatea instrumentației și inventivitatea timbrală, dovedind un meșteșug solid. Ambianța sonoră preponderent luminoasă, de o nobilă factură intonațională, ancorată pe undeva în folclor, creează un farmec specific ce răzbate și din muzica baletului *Mioriţa*.

Capodopera literaturii noastre populare, balada „Mioriţa" a stat deseori la baza unor creații muzicale, fie că e vorba de genul vocal sau coral, ca să culmineze în genul monumental al oratoriului, în lucrări semnate de Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Anatol Vieru, fiecare adîncind noi valențe textului ce a stat la baza inspirației lor. Compozitoarea Carmen Petra-Basacopol, ca și anterior Gheorghe Dumitrescu, vine însă cu muzica sa să ofere noi posibilități interpretative, de data aceasta baletului.

Coregraful Oleg Danovschi crează și prima montare cu ansamblul „Fantasio" din Constanța, iar la București Vasile Marcu abordează același subiect, însă pe muzica oratoriului-balet al lui Gheorghe Dumitrescu.

Baletul Operei timișorene aduce din nou în prim plan muzica compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, impunînd o nouă versiune în coregrafia maestrului Ștefan Gheorghe.

Concepînd și libretul spectacolului, coregraful pune în valoare sentimentele omului față de natură și de cei ce-l înconjoară ; el introduce chiar un nou personaj anume creat — Crăiasa Naturii — care declanșează, animă și încheie întreaga desfășurare, reprezentînd în același timp luna și stelele, munții și pădurile...

Spațiul mioritic, atît de bine conturat prin muzică, și-a găsit o plastică scenică realizată în mișcări de o mare sugestivitate. Conflictul dramatic a generat momente de încleștare tragică, cum ar fi lupta celor doi ciobani (Ioan Gîrba și Sorin Bătică).

Dansul complotului celor doi — realizat cu multă trăire cît și Dansul ciobanului ucigaș — copleșitor redat — au constituit antipodul lumii pe care Crăiasa Naturii a înfăptuit-o cu dragoste și înțelepciune. Aurora Caloianu apare astfel într-un personaj care se ridică deasupra întregii desfășurări, mișcările ei sînt dătătoare de viață, de frumos, de înțelegere și iubire.

Dar muzica se îndreaptă mai mult spre vastele spații ale reveriei, lăsînd un loc amplu desfășurării cuplului Rodica Murgu (Mioara) și Ilie Filip (Moldovan) ; albul imaculat al veșmintelor lor îl reverberau și mioarele în peisajul plaiului evocat de scenografia inspirată, simplă dar sugestivă, de o mare ingeniozitate, a lui Dumitru Popescu.

Sunetele instrumentelor folosite de multe ori solistic sau îngînarea fluierului, sugerarea ecoului, și-au găsit în imaginile scenice împlinirea firească.

Cu mișcări deosebit de plastice, dansurile de ansamblu — al dulăilor, al mioarelor — au creat acea ambianță propice desfășurării duetelor protagoniștilor. Dansul mioarei (Mioriței), de avertizare a ciobanului iubit asupra pericolului care îl amenință, pe care ea îl simte din străfundul ființei sale, rămîne însă cea mai expresivă secvență. În desfășurarea acțiunii moartea și bocetul, ingenios sugerate, crează momente puternice, iar finalul apoteotic, ce-i drept puțin cam scurt, evocînd nunta, a adus încununarea înscenării timișorene.

Astfel montarea baletului *Mioriţa*, în viziunea maestrului Ștefan Gheorghe, cu aportul soliștilor și colectivului baletului Operei timișorene, aduce prin muzica compozitoarei Carmen Petra-Basacopol o nouă ofrandă străvechiului mit și artei coregrafice autentice, cu adînci vibrații lăuntrice.

Damian VULPE

BRAȘOV

FESTIVALUL MUZICII DE CAMERĂ

Încercînd o succintă panoramare a primei zile din festival (1 iulie), se cuvine să relevăm de la bun început conduita artistică adecvată, consonantă nu numai cu spiritul ci și cu litera muzicilor redate, conduită asimilabilă cu recursul la instrumente de epocă, destinatarele de drept și de fapt a lucrărilor respective — ansamblul „Cantus serenus" (Elena Iani, Ecaterina Hanke, Kurt Philippi, Horia Cristian, Astrid Philippi, Ilse L.-Herbert, Magda Muzsnaki, Botond Kostyak), restitutor al unor fragmente din *Ofrandă muzicală* de Bach. Tot o relație de adecvare a vizat

și instaurat dirijorul Ilarion Ionescu-Galați aflat la pupitrul orchestrei de cameră a filarmonicii „G. Dima" din Brașov, o adecvare exhaustivă la datele *Concertului pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu și lucrării-omagiu *Scarlattiana* de Alfredo Casella (solist — pianistul Liviu Teodor Teclu).

Recuperarea timbrală „ad litteram" subiectivată însă de ghidarea după versiuni editoriale de ultimă oră a constituit obiectul întreprinderii efectuate de Ilse L.-Herbert și Ursula Philippi, interprete ale celor *Trei sonate pentru viola da gamba și clavecin* de Bach în varianta ediției din 1984 îngrijită de Hans Eppstein. În aceeași seară (2 iulie) am asistat la prestația de excepție a cvartetului filarmonicii din Arad (Ștefan Câmpan-Fatyol, Marius Teohari, Victor Varady, Petru Freimann), înnobilat de prezența lui Aurelian Octav Popa în *Cvintetul cu clarinet în la major* de Mozart. Simpozionul cu tema „Festivalul brașovean și contribuția sa în creația, interpretarea și receptarea muzicii de cameră românești în ultimile două decenii" a subliniat prin luările de cuvînt sporul de calitate și participare adus de fiecare ediție (Constantin Catrina, Titus Moisescu), importanța statornicirii unei atmosfere de emulație într-un gen intim, delicat cum este cel al muzicii de cameră (Carmen Petra-Basacopol), sincronicitatea vieții muzicale a Brașovului în decursul secolelor cu marile centre culturale europene, faptul că existența acestui festival aici, la Brașov nu este un fapt gratuit (Gemma Zinveliu), aprecierea de care s-au bucurat în rîndul publicului și al criticii cele 15 ediții de pînă acum ale festivalului (Liviu Teodor Teclu), disponibilitățile ivite în acest context întru împlinirea fericită a relației compozitor-interpret (Ulpiu Vlad), numărul tot mai mare al ansamblurilor camerale participante (Constantin Răsvan), necesitatea unei infuzii mai accentuate a creației componistice și interpretative a tinerilor muzicieni (Saviana Oprițescu-Diamandi) ori instituirea în cadrul festivalului a unui concurs de creație camerală și interpretare (Liviu Dănceanu).

Și în a treia seară a festivalului (3 iulie) programul a avut o structură binară : două formații care s-au confruntat cu un repertoriu miscelaneu, de varii atitudini componistice. O confruntare de care a beneficiat, evident, din nou publicul spectator, martor al unor restituiri sonore de înaltă ținută, referențiale sub aspect tehnic și stilistic. Așa s-a întîmplat cu *Sonata a II-a* de Bach, cu *Poemul* de Cuclin, și *Sonata a IV-a pentru vioară și pian* de Händel în care Anda Petrovici și Nicolae Licaret au etalat propensiunea lor pentru relevarea discretă, parcimonioasă chiar a sintaxelor polifone, grija pentru autenticitatea sonorităților baroce (în cazul lui Bach și Händel) ori impresioniste (la Cuclin) nesupuse gesturilor emfatice superfluue sau imixtiunilor calofile. Așa s-a întîmplat cu ansamblul cameral al filarmonicii „G. Dima", alcătuit din Camelia Cojocaru, Marius Sima, Adrian Vălusescu, Ștefan Neagoe și Nicolae Pop, care a demonstrat o omogenitate și o maturitate rar întîlnite la formațiile recent constituite, lipsite de experiența apariților scenice. Înlăturînd din start orice mefiență, tinerii interpreți brașoveni au abordat în deplină cunoștință de cauză o partitură enesciană — *Trio* — deosebit de dificilă sub aspectul densității evenimentelor sonore, hegemoniei vocilor a cărei labilitate survine din eterofonizarea discursului. Camelia Cojocaru, Marius Sima și Stefan Neagoe au devansat cu autoritate toate aceste dificultăți realizînd o versiune în consens cu spiritul partiturii. *Clou*-ul serii l-a constituit însă redarea *Cvintetului op. 114* de Schubert. De mult nu am mai auzit un ansamblu cîntînd cu atîta dăruire, cu o asemenea similitudine a intențiilor. Decodificarea sugestiilor izvorîte din evoluțiile tonale, șlefuirea și filigranarea detaliilor, intuirea profundă a sensurilor travaliului dezvoltător caracteristic romantismului schubertian — iată cîteva argumente ale acestui eveniment artistic.

Liviu DĂNCEANU

II

Minunata sală a Casei Armatei din Brașov a vibrat atît prin lucrările marilor maeștri : Bach, Händel, Scarlatti, Mozart, Schubert cît și prin piesele genului cameral ale compozitorilor români — cu structuri diverse, de la George Enescu, la Dimitrie Cuclin, apoi la Remus Georgescu, înstaurînd un adevărat eveniment muzical de înaltă ținută, în această a XVI-a ediție a Festivalului muzicii de cameră — Brașov 1985.

De altfel, măiestria interpretativă a violoniștilor, pianiștilor, suflătorilor și nu într-un tîrziu a dirijorului orchestrei Filarmonicii „G. Dima", Ilarion Ionescu-Galați, a excelat printr-o apariție profesională deosebită și prin acel dat de excepție al artistului — talentul.

Organizatorii festivalului au rezervat o seară specială genului vocal, alăturîndu-i printr-o fericită alegere un recital de sonate de Scarlatti — comemorat asemenea lui Bach și Händel în acest „An european al muzicii" cu ocazia împlinirii a 300 de ani de la nașterea compozitorului italian.

Cvartetul vocal „Brassovia" ne-a permis o incursiune în lumea modală a lui Paul Constantinescu, învăluindu-ne apoi în atmosfera liedului cînd clasic, cînd romantic, în cuceritoarea muzică spumoasă a lui Schubert, în cantabilitatea fluentă a lui Mozart, în năvalnicele cvartete vocale ale lui Brahms.

În recitalul de canto al sopranei Elena Șerban, ideea liedului romantic a fost continuată prin Schumann, iar spectaculoasa piesă a lui Tudor Ciortea *Din lumea copiilor* a dat posibilitate atît cîntăreței cît și pianistei Doina Strati Șpac, să evolueze atractiv într-o muzică vie și pregnantă.

Cînd strălucitor, cînd estompat, jocul intensităților pianistei Ilinca Dumitrescu în *Sonatele* lui Scarlatti a devenit net un joc al contrastelor. Alături de momente de o transparență învăluitoare, sau de o simplitate melodică, de o lamentare deznădăjduită sau de o agilitate vrută mai mult indiferentă decît sclipitoare, apare ceea ce surprinde — forța, caracterul puternic și viu al unora din sonate în interpretarea pianistei, care reușește să ne convingă pe deplin de acest punct de vedere al viziunii sale.

După colorata mișcare scenică din preclasicism, iată-ne pătrunzînd în lumea mozartiană prin clujenii Mirela Capătă (vioară) și Valentin Ivanof (pian). Dacă în *Sonata în mi bemol major* pianul apare ca un minunat comentator, în piesa lui Dumitru Bughici *Triptic* vioara evoluează cu ușurință din stări impunătoare, la cele reținute sau trist povestitoare.

Dar punctul de greutate al serii din 5 iulie l-a constituit evoluția ansamblului „Grupetto" din București, format din Georgeta Stoleriu (soprană), Marta Joja (spinetă), Daniela Apostol (flaut) și Robert Dumitrescu (viola da gamba și lăută). În adevărată atmosferă de muzică de cameră a răsunat vocea transparentă a sopranei, împletită cu melismatica flautului, susținută de spinetă și de viola da gamba în ariile de Bach și Händel. Aceeași voce a devenit tulburător de expresivă în ciclul vocal-instrumental al Feliciei Donceanu *Cîntînd cu Ienăchiță Văcărescu*. Cînd meditativ, cînd jeluitor, cînd vioi sau poate într-o maximă disperare, materialul sonor este străbătut permanent de un pătrunzător *ostinato* al instrumentelor acompaniatoare.

Ne apropiem de sfîrșitul festivalului muzicii de cameră și gustăm din plin tonurile curate, precise, calitatea sonoră deosebită a trio-ului „Baroc" din București. Discursul oboiului (Adrian Petrescu) s-a împletit firesc cu cel al fagotului (Mihai Tănăsilă), iar tristețea flautului prin Virgil Frîncu a subliniat diversitatea nuanțelor, minuită cu multă abilitate de întregul complex al celor trei instrumente.

Ca o carte de vizită, cvartetul de coarde „Prokofiev" din U.R.S.S. a prezentat lucrarea compozitorului rus, al cărui nume îl poartă, *Cvartetul al doilea*, cel

în fa major. Cu o pregnanță sonoră fascinantă, materialul evoluează cînd static, cînd exploziv. Straturi transparente se opun unei mișcări dansante, într-o muzică a accentelor, agilă și precisă.

Suflul romantic din *Cvartetul* de Borodin ne duce cu gîndul la o atingere aproape a perfecțiunii și ne pregătește parcă pentru minunățiile ce se petrec în dimineața ultimei zile a festivalului — în sala școlii de muzică din Brașov, sub egida „Anului internațional al tineretului" și în ideea „Tineri interpreți brașoveni laureați ai Festivalului național *Cîntarea României* și ai concursurilor internaționale".

Minunații copii și lumea lor minunată explodează parcă într-un tumult al talentelor! Gabriel Teclu, Florin Ionescu-Galați, Cristina Buga și mai ales Horia Mihail surprind prin forța lor interioară, prin puterea de expresie, ce depășește cu mult vîrsta lor fragedă.

Două tinere interprete — Stana Bunea, remarcată în mod deosebit în piesa pentru harpă a lui Carmen Petra-Basacopol și Dana Nigrim, cu marea și adînca ei simplitate bachiană — se alătură excepționalelor talente din pragul adolescenței.

Ultima seară a fost rezervată „Prezențelor actuale de prestigiu în creația și interpretarea camerală românească". Trio-ul de corzi „Romantica" din București cu George Dima, Ștefan Gheorghiu și Constantin Gheorghiu ne-a dat ocazia să privim dintr-un punct de vedere mozartian (preludiile) lumea lui Bach (fugile), ca apoi să pătrundem în contemporaneitate prin piesa compozitoarei Myriam Marbe și cele două piese pentru două viole și pian și respectiv violă solo de Tudor Ciortea.

Lumea vie, născută din impulsurile unei discontinuități, a lui Myriam Marbe a fost urmată de muzica unduitoare din *Florilegiul* lui Liviu Dănceanu, dîndu-ne posibilitatea să ne întîlnim cu trio-ul băcăuan — deosebiți instrumentiști — flautistul Dorel Baicu, oboistul Dorin Gliga și fagotistul Pavel Ionescu. O îmbinare a unor desene melodice, a unei substanțe în mișcare și transformare continuă, o legănare a flautului cu o dănțuire blînd frîntă a oboiului și o împletire insinuantă a fagotului — acesta este *Florilegiul*.

Aceeași formație a interpretat piesa compozitorului Ștefan Niculescu *Sincronie*, care ne-a redat pe lîngă marea ușurință a celor trei instrumentiști în schimbările de intensitate, bucuria împlinirii substanței sonore în adevărate straturi sincrone.

Radu Ungureanu, Daniela Basno-Isipciuc, Marius Ungureanu și Maria Amarinei Oțeleanu — cu alte cuvinte cvartetul „George Enescu" din București — au avut plăcerea să încheie minunatul festival de muzică de cameră de la Brașov, prin interpretarea lumii expresioniste din *Cvartetul op. 3* al lui Alban Berg și a *Cvartetului op. 22 nr. 2* de George Enescu.

Molto moderato din lucrarea enesciană a adus în prim plan minunatul joc al vocilor într-o subtilă dialogare. Secondată cu multă măiestrie și aproape confundîndu-se în aceeași mișcare, cu vioara a doua prin Daniela Basno-Isipciuc, vioara întîi a apărut asemeni unui actor în sonoritățile ciudate din Andante. Tot aici discursul violoncelului întregește această stranie atmosferă. După muzica flexibilă a Allegretto-ului, ultima parte a cvartetului subliniază în „Con moto" cantilena violei, ca apoi să izbucnească într-un caracter puternic și cu adevărat energic în finalul cu creșteri intense și nestăvilite, încununare, parcă a întregii desfășurări de-a lungul unui deosebit festival, ca acesta, auditoriul avînd sentimentul de participant activ la muzica de cameră din Brașovul anului 1985.

Saviana OPRIȚESCU-DIAMANDI

„Sărbătoarea lui Alexandru" de Händel

La 3 iunie a avut loc un important eveniment artistic, oferit publicului din orașul de pe Tîmpa de Filarmonica „Gh. Dima" : sub bagheta dirijorului Kurt Philippi a fost interpretat Oratoriul pentru cor, soliști și orchestră *Sărbătoarea lui Alexandru* („Alexander's Feast") sau „Puterea muzicii" de Georg Friedrich Händel. Execuția acestui oratoriu a fost prilejuită de aniversarea a 300 de ani de la nașterea compozitorului, eveniment ce se înscrie în rîndul marilor aniversări ale acestui an, pe drept socotit ca „an internațional al muzicii".

Așa după cum ne este cunoscut, oratoriul a fost compus de Händel pe un text de Newburgh Hamilton după o Odă a scriitorului englez John Dryden (1631—1700), poet, dramaturg, critic de artă și chiar muzician, eminent reprezentant al clasicismului britanic. În textul său, John Dryden a descris un episod din viața lui Alexandru Macedon : învingîndu-l pe Xerxes, împăratul Persiei și cucerind în anul 330 î.e.n. orașul Persepolis, a fost organizat un banchet în cinstea învingătorului, a lui Alexandru, la care au participat căpeteniile oștirii sale, dar și vestiți cîntăreți și artiști greci ; printre aceștia Thaïs, frumoasa ateniană, care i-a cerut lui Alexandru să incendieze capitala persană. Fiind înclinat la început să cedeze rugăminților frumoasei Thaïs, Alexandru era gata să răspundă îndemnurilor de răzbunare ale curtezanei, însă în ultimul moment s-a oprit, triumfînd în cugetul său vocea rațiunii, trezită de cîntecul lui Timotheus, un celebru aulod grec. Datorită acestei idei, poetul englez și-a subintitulat poemul său „Puterea muzicii" („The Power of Music"), dorind să evidențieze faptul că muzica este în măsură să trezească în oameni sentimente dintre cele mai contradictorii — de răzbunare, dar și de iertare.

Händel a compus acest oratoriu în ianuarie 1736, ca imediat, la 20 februarie 1736, să fie executat în primă audiție la Covent Garden, în fața unui public numeros, care a aplaudat cu entuziasm, atît pe compozitor cît și pe executanți.

Oratoriul are 27 de numere muzicale (uvertură, recitative, arii, coruri — în structuri de forme și mișcări variate), toate acestea fiind divizate în două mari părți. Stilul polifonic specific muzicii händeliene, invențiunea melodică deosebit de variată, vocalizele de mare virtuozitate în arii, recitativele acompaniate cu discreție, plenitudinea sonoră a corurilor, structura orchestrei, în cadrul căreia instrumentele de suflat joacă adesea un rol primordial (trompetele händeliene), acompaniind soliștii sau susținînd în forță sonoritatea amplă a corurilor — toate acestea dau un farmec deosebit și de neconfundat muzicii lui Händel, făcînd din Oratoriul *Sărbătoarea lui Alexandru* o lucrare impresionantă, capabilă să provoace emoții artistice în rîndul auditoriului de astăzi.

În sala Teatrului dramatic din Brașov am asistat la o frumoasă execuție a acestui oratoriu, datorată atît impresionantului ansamblu (Orchestra simfonică din localitate, Corul „Bach" al Filarmonicii din Sibiu, Corul Liceului „Honterus" din Brașov, Corul „Paul Richter" și soliștii : Bianca Manoleanu — soprană, Zsolt Szilagyi — tenor, Teodor Ciurdea — bas, Ursula Philippi — la orgă) cît și dirijorului Kurt Philippi, care a condus cu măiestrie și corectă înțelegere a partiturii händeliene întregul ansamblu de interpreți. Între cele două părți ale oratoriului, după pauză, conform tradiției la astfel de audiții, Ursula Philippi a interpretat *Concertul opus 4, nr. 4 în fa major pentru orgă și orchestră* de Händel, demonstrînd, printr-o execuție artistică de mare finețe și profunzime, cît de frumoasă și cuceritoare este muzica acestui mare muzician.

Dacă ținem seama de faptul că un astfel de oratoriu se execută destul de rar, solicitînd din partea interpreților un mare efort de pregătire — mulți din-

tre coriști erau elevi de liceu, care au răspuns cu entuziasm acestei solicitări — că publicul a fost martor al unei interpretări cu adevărat artistice a muzicii lui Händel, putem conchide că am asistat la un eveniment artistic al anului, oferit de Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov în cea de a 107-a stagiune a ei. La toate acestea, și nu în ultimul rînd, trebuie să menționăm aici că în sală a fost pus la dispoziția publicului un caiet program bine alcătuit și util, redactat de Steluța Mitu, în cuprinsul căruia se află menționate pe larg, atît istoricul oratoriului, cît și conținutul de idei al celor 27 de numere muzicale ale acestuia.

Titus MOISESCU

Concerte și recitaluri

Creația muzicală din România socialistă, cu deosebire cea elaborată în cele două decenii ce s-au scurs de la Congresul al IX-lea al P.C.R., cunoaște cel mai impetuos avînt din istoria artei noastre naționale. Sub semnul acestui generos context, activitatea muzicală a Brașovului zilelor noastre a cuprins un iureș de forțe artistice profesioniste și de amatori în plină desfășurare.

Din noianul de lucrări cuprinse în repertoriul actualei stagiuni a Filarmonicii „Gh. Dima", ne vom opri asupra cîtorva pagini de muzică românească contemporană interpretate în primă audiție brașoveană, pe care acest valoros colectiv simfonic le-a tălmăcit cu dăruire și probitate profesională, cu ardentă trăire artistică sub bagheta celor doi înzestrați dirijori, Ilarion Ionescu-Galați și Răzvan Cernat.

Suita concertantă pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și orchestră poartă subtitlul *Suita almăjană* și are la bază cîteva melodii extrase din cunoscuta culegere a compozitorului și folcloristului Nicolae Ursu. În tratarea temelor, compozitorul Remus Georgescu (sub bagheta căruia a prins viață Suita pe podiumul de concert brașovean) a recurs la unele procedee ale tehnicii moderne folosite și în lucrările anterioare, iar tratarea orchestrală i-a fost sugerată autorului de lectura unui studiu al lui Lucian Blaga care considera folclorul bănățean „barocul etnografiei românești". Avînd în vedere amplasarea Văii Almajului, zonă de confluență a două culturi, sînt sesizabile și intonații care amintesc de muzica popoarelor balcanice. Alcătuită din patru părți precedate de o *Intrada*, *Suita a II-a almăjană* este un elogiu la adresa geniului fără nume al celor care dintotdeauna au țesut întru muzică pe meleagurile Banatului.

Înscrisă în constelația opus-urilor „Codex-Caioni", *Suita pentru orchestră de coarde „Pastorale din Oltenia"* a lui Doru Popovici este concepută în spiritul unor teme arhaice și utilizează, în acest context sonor, teme modale, diatonice, polifonii transparente, armonii adecvate spiritului modal, cu o orchestrație voit simplă dar deosebit de eficientă. Luînd drept model Suitele de arii și dansuri vechi de Respighi, compozitorul creează un admirabil context românesc. Cele șase secțiuni ale lucrării („Pastorală", cu caracter liric, meditativ, „Cîntec de lume" și „Cîntec vesel", ce contrastează prin dinamism, „Cîntec vechi", nostalgic și elegiac, finalul, „Dans" foarte ritmic și viguros) formează un tot plin de savoare, etalînd o paletă plină de expresivitate.

Dedicată aniversării importantului eveniment al înființării Partidului Comunist Român, lucrarea simfonică *Odă Partidului* de Maya Badian, tinde să redea o perspectivă luminoasă a devenirii societății noastre. Este constituită în două mișcări înscrise în forme concentrice, intitulate „Toccata" și „Passacaglia"; prima pornește de la enunțarea unei celule generatoare de șapte sunete ale instrumentelor de percuție, prelucrată melodizat de toate compartimentele orchestrei, sunete ce vor reveni și în finalul lucrării. În partea a doua constatăm o creștere continuă, de la grav spre acut, transfigurată la diverse grupe instrumentale ale orchestrei.

Mișcarea simfonică intitulată sugestiv *Pămîntul trebuie să trăiască* este una din piesele cele mai dramatice ale Maiei Ciobanu și reprezintă o chemare redată cu mijloacele specifice artei sunetelor, născută din dorința de a apăra semnificația cuvîntului PACE cu întreaga forță a sufletelor și conștiințelor noastre. Structurată ca un flux continuu, într-o evoluție modală ce atinge acoperirea întregului cromatic, lucrarea cuprinde două secțiuni, prima: concepută în structuri polifonice, heterofonice și omofone, ne apare de o seninătate încă netulburată, iar a doua, în care sînt exploatate diverse zone timbrale, cîștigă către final din ce în ce mai multă amploare, heterofonia melodizîndu-se, iar monodia heterofonizîndu-se. Lucrarea încearcă cu ingeniozitate să facă simțită primejdia ce nu întotdeauna e violentă, mult mai periculoasă fiind infiltrarea lentă, insidioasă.

Prima audiție a lucrării tînărului compozitor Fred Popovici, intitulată *Melos III*, ale cărei pasagii solistice au fost redate de înzestrata violoncelistă Anca Vartolomei cu sensibilitate și vervă, ne-a apărut ca sintetizînd, în întregul ei discurs muzical, esența „melosului" îndelung și minuțios elaborat, detaliu cu detaliu, convergînd către un tot unitar.

★

În peisajul muzical brașovean, activitatea artistică a claselor de muzică de la Școala generală nr. 26, de arte cîștigă din ce în ce mai mult simpatia și aprecierile unui public numeros și avizat, datorită atît calității intrinsece a învățămîntului, cît și purității și candorii interpretative a elevilor. Vom încerca să argumentăm cele afirmate cu un recent spectacol dedicat aniversării celor două decenii ce s-au scurs de la Congresul al IX-lea al partidului, deopotrivă celor trei decenii și jumătate de existență a acestui lăcaș brașovean al culturii. Vom deschide cronica spectacolului cu numele a doi foarte tineri instrumentiști de excepție: pianistul Horia Mihail și violonistul Florin Ionescu-Galați. Horia Mihail este elev în clasa a VII-a al profesoarei Stela Drăgulin, cu media generală zece în primii șase ani, singurul din școală deținător al „Meritului pionieresc" și nu numai atît: a interpretat numeroase concerte cu filarmonici din București și din țară (condus la pupitru, printre alți dirijori, de către Iosif Conta și Paul Popescu), dobîndește în 1982 premiul II la Concursul internațional de la Llangollen — Anglia, a făcut imprimări la BBC-Londra, obține premiul I la Concursul internațional de la Senigalia — 1983 ș.a. În cadrul acestui spectacol Horia Mihail a interpretat fragmente din *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov, dovedind o tehnică minuțios cizelată, agilitate și strălucire, o profundă înțelegere a stilului și o precoce maturitate interpretativă.

La rîndul său, violonistul Florin Ionescu-Galați (clasa a IX-a — prof. Radu Hamzea și în egală măsură elev al tatălui său, reputatul dirijor și violonist Ilarion Ionescu-Galați) este laureat la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României": a obținut premiul I absolut și „Cupa de aur" la Concursul internațional de la Stresa — Italia, a concertat cu mai multe filarmonici din țară, iar peste hotare în S.U.A., Canada și Turcia etc. Temperament viguros, dispunînd de o forță artistică înnăscută, Florin Galați a interpretat cu naturalețe și ușurință *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski, dovedind virtuozitate și deosebită grijă pentru rigoarea construcției. A beneficiat de aportul pianistic rafinat, atent și logic al profesoarei Liliana Iacobescu. La fel, Horia Mihail a colaborat perfect cu pianistul Horia Cristian, care a susținut partea orchestrală a *Concertului* de Rahmaninov cu multă finețe și perfectă muzicalitate.

Din rîndul celorlalți interpreți soliști, remarcăm în mod deosebit evoluția pianistei în vîrstă de 13 ani — Cristina Buga (clasa a VII-a — prof. Diana Apan),

o instrumentistă deja formată, dotată cu sensibilitate și siguranță. Ea a redat un fragment din *Concertul nr. 2 în la major* de Liszt într-o viziune tinerească, cu deosebită vigoare și un sentiment artistic clar conturat (partitura de orchestră susținută tot de prof. H. Cristian). Și Cristina Buga a obținut diplomă la Concursul din Senigalia (1983), premiul II la Catanzaro — Italia (1984), este de patru ori laureată a Concursului de interpretare „C. Porumbescu", iar de curînd i-a fost acordată o diplomă din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Au mai evoluat pianiștii Mihaela Ursuleasa (de 6 ani), elevă a prof. Stela Drăgulin, care a cucerit asistența interpretînd *Micul negru* de Debussy, Ionuț Chiloflischi — clasa a III-a (prof. Mariana Topoleanu), care a cîntat cu destulă siguranță *Joc țigănesc* de Tudor Ciortea, precum și violoniștii Mihaela Oprea (clasa a IV-a, prof. Stela Mărgineanu), Lucian Bica (clasa a V-a, prof. Marius Sima), care au dovedit real talent și o bună pregătire interpretînd *Sonatina pentru vioară și pian* de Paul Constantinescu și respectiv partea I din *Concertul* de Bériot.

Partea a doua a acestui reușit spectacol a fost susținută de reputata formație corală „Camerata Infantis", inițiată și pregătită de excelentul muzician, dirijorul Nicolae Bica, formație ce deține un bogat palmares național și internațional : de cinci ori laureată a Festivalului Național „Cîntarea României", numeroase înregistrări la Radio și TV, trei discuri „Electrecord", „Discul de aur" — distincție discografică de la Paris și „Colierul de argint" la Dijon, premiul III la Festivalul Mondial al Tineretului — Viena, premiul II la Festivalul-Concurs de la Llangollen — Anglia, premiul IV la Concursul de muzică polifonică Arezo — Italia etc. „Camerata Infantis", așa cum ne-a obișnuit, a cucerit ropote de aplauze pentru interpretarea cizelată și laborioasă a unor partituri semnate de V. Munteanu (*Legămînt de vise*), D. Voiculescu (*Numărătoare*) și L. Borlan (*Ad Pacem*). În continuare a evoluat „Trio Vivaldi" (format din violoniștii Liliana Apetroaie și Cristina Gliga și pianistul Horia Mihail) care a interpretat cu mult aplomb *Trio în sol major* de Vivaldi. În încheiere, sub bagheta sigură și suplă a profesorului Viorel Ardelean, Orchestra de cameră a elevilor (de patru ori laureată a Festivalului Național „Cîntarea României") a electrizat întreaga asistență interpretînd cu multă justețe „Cîntarea Voevodesei Lupu" și „Dans valah", din *Codex Caioni* de Doru Popovici, iar Orchestra de Cameră a cadrelor didactice, sub aceeași baghetă, avîndu-i ca soliști pe profesorii Egon Uzdi — vioară, Valentina Oancea și Emilia Fekete — flaut, a redat, cu apreciabilă înțelegere a stilului, partea I din *Concertul brandenburgic nr. 4, în sol major* de J. S. Bach.

★

Cadrul generos al Festivalului Național „Cîntarea României" a prilejuit și formațiilor artistice ale amatorilor din Județul și Municipiul Brașov, să aducă pe marea scenă, prin cîntec și vers, dans și tradiții populare, imaginea de sinteză a unei realități culturale dinamice, angajată plenar în tumultuosul proces de prefacere socialistă al mirificului meleag brașovean.

Patrimoniu de înaltă valoare artistică și educativ-patriotică, muzica corală a înmănunchiat un repertoriu format din îndrăgite partituri ale compozitorilor George Enescu, Mandicevski, Gane, Mureșianu, Dima, Brediceanu, piese de o neasemuită frumusețe, melodii pătrunse de o fină muzicalitate, deopotrivă pagini corale contemporane, dedicate patriei și partidului, luptei pentru pace, memoriei eroilor neamului, semnate de cunoscute condeie componistice (I. D. Chirescu, M. Neagu, N. Oancea, Al. Pașcanu, C. Arvinte, A. Dogaru, C. Trăilescu ș.a.), precum și valoroase și inspirate cîntece semnate de compozitorii brașoveni Norbert Petri, Constantin Catrina (*Bădiță de la miori* și *Izvorul tinereții*), Dorel Munteanu, Ion Criveanu ș.a. Acest bogat și variat repertoriu a prins viață în interpretarea corurilor mixte (Regionalei CFR — dirijor A. Volintir, Autocamioane — M. Oros, „Carpatex" — N. Țurcanu, german al Casei Municipale Brașov — K. Phillipi, „Tractorul" — M. Modiga etc.), în redarea camerală filigranată a corului „Astra" al Sindicatului Învățămînt Brașov (N. Bica), entuziasmînd publicul prin îndrăgita *Chindie* a lui Al. Pașcanu, a corului Casei de cultură din Rîșnov (G. Wagner), care a interpretat în primă audiție o inspirată *Suită de cîntece populare sătești* de A. Bretz, precum și a corului bărbătesc al Casei Municipale de Cultură Brașov (Gh. Lucian) și al celei din Codlea (E. Fleps), deopotrivă în realizarea plină de farmec și grație a grupurilor vocale feminine ale Căminelor Culturale din Moeciu, Cristian, Vulcan, Tîrlungeni sau Fundata.

O notă distinctă au adus-o, firesc, formațiile coral-orchestrale ostășești, în primul rînd printr-o exemplară ținută și disciplină de ansamblu și o vibrantă interpretare. De asemenea, fapt deosebit de meritoriu în cadrul actualei ediții a Festivalului Național „Cîntarea României", unii membri ai fanfarelor au alcătuit și s-au prezentat pe scena etapei județene cu numeroase formații camerale de suflători (solo-uri și duete de trompete și tube, cvartete sau chiar formații de alămuri etc.). Tot în cadrul genului camerale-orchestral semnalăm prezența mai mult decît notabilă a orchestrei „Astra" a Casei Armatei Brașov — dirijată de I. Hera, în cadrul aceluiași așezămînt cultural evoluînd orchestra semi-simfonică dirijată de maior Virgil Păun, care a entuziasmat publicul printr-o exemplară interpretare imprimată tablourilor simfonice *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah.

În ce privește soliștii instrumentiști care au dovedit o deosebită virtuozitate și pregătire tehnică, îi numim pe xilofonista Simona Cincan, chitaristul Octavian Foale, pianista Anca Munteanu, trompetistul Florin Măzăreanu ș.a.

Gen cu îndelungată tradiție pe meleagurile brașovene, muzica de fanfară continuă să rămînă un factor eficient de educație patriotică, așa cum aveam să desprindem din evoluția de cizelată interpretare a unor lucrări de largă circulație ale genului, de către fanfarele Întreprinderii de scule Rîșnov (dirijată de Hermann Sadlers), „Hidromecanica" (Marin Nicolae), Casei Orășenești de Cultură Codlea (E. Fleps), cele două fanfare ale Căminului Cultural din Cristian (de seniori și de tineret — dirijate de D. Herbert, și, respectiv, Wagner Gernod), cea a întreprinderii „Tractorul" (D. Sima) ș.a. Semnalăm un fapt mai mult decît meritoriu, desprins la aproape toate colectivele de fanfară prezente pe podiumul marelui festival : promovarea tineretului și școlarilor, cei care vor perpetua acest gen de muzică atît de îndrăgit.

Dintre numeroasele formații de muzică ușoară aflate pe marea scenă a Festivalului, cîteva s-au detașat printr-o redare orchestrală plină de acurațete, o învestmîntare armonică cizelată cu grijă („Academic grup" — „Tractorul", „Alpin" — „Electroprecizia" Săcele, „Grup '74" — Poligrafia Brașov, Întreprinderea Mecanică Codlea ș.a.). Dintre soliștii de muzică ușoară care au trecut „rampa" fazei județene îi numim pe Ion Vătășoiu, folkista Daniela Balate, Angelica Toader ș.a.

Întrecerea prilejuită de Festivalul Național „Cîntarea României" a adus pe scenă vibrantul mesaj al muzicii, ne-a întărit, odată mai mult, convingerea că mișcarea muzicală brașoveană a cunoscut un veritabil reviriment, a oferit interpreților amatori o inedită confruntare cu publicul, deschizînd celor mai buni porți de afirmare către desăvîrșirea măiestriei lor artistice.

Constantin RĂSVAN

PIATRA NEAMȚ

Pitorescul oraș Piatra Neamț este considerat, din punct de vedere muzical, doar sediul Vacanțelor muzicale ale Conservatorului din Iași. Am participat la un simpozion de muzicologie al acestora, iar altădată, alături de regretatul scriitor Dragoș Vitencu, autor al unei poetice cărți despre Ciprian Porumbescu, am susținut un medalion dedicat acestui entuziast compozitor de care ne ocupăm amîndoi. Recent, avînd în sala tapițeriilor de la Muzeul de artă din Piatra Neamț un concert-medalion cu compozițiile pentru pian ale lui Ciprian Porumbescu — idile, nocturne, hore, gavote, romanțe, valsuri etc. — ocazie la care s-a prezentat și mica și talentata pianistă Elena-Meda Niculiță, laureată a Festivalului Național „Cîntarea României" cu un program: Bach, Bughici, Șostakovici, Chopin, am avut prilejul să cunosc Școala de muzică din Piatra Neamț — secția de artă a Școlii generale nr. 4 — să asist la un examen de pian, să prezint profesorilor repertoriul ce ilustrează viața copiilor și a pionierilor în literatura pianului, precum și benzile cu concertele laureaților de la Suceava din 1983 și 1984. Școala de muzică din Piatra Neamț se pregătea pentru participarea la cea de a XIV-a ediție a Concursului de interpretare instrumentală de la Suceava, concurs la care în trecut, pe lîngă mențiuni, a obținut și două premii II ! Iată că am avut prilejul să asist și la un concert-recital de muzică de cameră și poezie — în aceeași sală elegantă de la Muzeul de Artă. Dintre cele 21 de contribuții prezentate de Piatra Neamț la etapa republicană de la Iași a Festivalului Național „Cîntarea României", am auzit o parte din formațiile instrumentale și corale camerale laureate. Programul a abordat un repertoriu foarte variat, ceea ce a contribuit la interesul publicului și la succesul concertului. La început, *Ostinato II* de Cristian Misievici a fost interpretat de pianiștii Cristina Popa și Radu Oțel. A urmat *Preludiul nr. 2* de Rahmaninov cîntat la pian de Mariana Preda, apoi impresionantul montaj literar *Iar ca sentiment limba română* de Dana Stochi, recitat cu dicernămînt și calități actoricești de profesorii de limba română Titi Botez, Emilia Palade, Alina Pamfil, Rodica Stăncescu și Lucian Strochi. Pianista Cristina Popa a interpretat două *Preludii* de Debussy, iar cu colaborarea violonistei Denisa Smeu și a violoncelistului Dan Costea a prezentat *Trio* de Dvořák, compoziție expresivă, ce se aude prea rar. Din repertoriul cameral românesc am audiat, din *Suita în stil clasic* de Vasile Jianu, *Menuet cu trio* pentru suflători. Formația Cvintetului de suflători a Sindicatului învățămînt Piatra Neamț este alcătuită din : Petru Azaharoaie (flaut) ,Toader Mocanu (oboi), Mihăiță Albu (clarinet), Ion Spiridon (fagot) și Vasile Stăncuță (corn). Concertul, ce s-a audiat cu plăcere, s-a încheiat cu Grupul coral cameral al Sindicatului învățămînt, dirijat cu muzicalitate de Viola Petricu. Am audiat *Vor fi mereu* de Vasile Spătărelu, *Imn festiv* de Tudor Jarda, *Cîntec de dragoste* de Marțian Negrea, *Floricica* de Francisc Hubic, *Serenadă* de Brahms și *Cîntecul nopții* de Silker.

La atmosfera elevată a serii muzicale a avut o contribuție însemnată muzicologul Vasile Vasile, care a știut, cu un comentariu adecvat, să introducă publicul în fiecare gen, la fiecare formație dînd toate explicațiile necesare. Darul său de povestitor a captat lumea.

Iată cum orașul Piatra Neamț, cu un învățămînt muzical animat de cadre active, în frunte cu directorul Toader Mocanu, susține cu regularitate concerte lăudabile, prin care se manifestă valori muzicale proprii, locale și care evidențiază o valoroasă acțiune de educație muzicală.

Enea BORZA

ȘLAGĂRE ÎN DEVENIRE

Iată că peste puțin timp concursul de muzică ușoară românească „Șlagăre în devenire", organizat de Radioteleviziunea Română, va sărbători 20 de ediții ! Poate că această cifră nu va părea deosebită unui observator superficial, mai ales că nu a existat o regularitate de metronom. Nu e puțin lucru, însă, cînd atîtea inițiative bune se sting peste noapte, să mențiii aprinsă flacăra interesului specialiștilor și publicului timp de mai bine de 4 ani. Pentru că un asemenea interes major există : de fiecare dată sala de concerte din str. Nuferilor este arhiplină, iar pentru cele 10, invidiate, locuri de finală se întrec mereu 70—80 de creații aparținînd autorilor de toate vîrstele, stimulînd o competiție benefică, în care un Aurel Giroveanu nu se sfiește să stea alături de elevul brașovean Ciprian Ghiban... Primele 16 ediții au stat sub semnul pasiunii inițiatorului acestui concurs, remarcabilul realizator TV Titus Munteanu, care i-a predat „ștafeta", la ediția a 17-a, colegei sale Mariana Șoitu, cea care a preluat un mecanism „bine uns", avînd-o alături pe neobosita regizoare de montaj Doina Anastasiu.

Ediția a 18-a a fost deschisă de un micro-recital al Orchestrei de muzică ușoară a Radioteleviziunii Române, ce evolua în fața juriului fazei republicane a Festivalului național „Cîntarea României". Sub bagheta dirijorului Cornel Popescu am admirat din nou siguranța execuției, precizia intervențiilor instrumentale, „sound"-ul dens al acestui ansamblu de ținută. Notabil este faptul că, dintre cele trei lucrări executate, una aparținea (muzica, dar și aranjamentul orchestral) lui Dan Dimitriu, chitarist-bas în orchestră, iar celelalte două *Glasul roților de tren* și *Fetițele din București*, ambele de Ion Vasilescu — au fost orchestrate tot de componenți ai orchestrei : Cornel Meraru, respectiv Dan Mîndrilă. Iată deci că din acest colectiv se ridică neîncetat compozitori și aranjori de nădejde, mulți dintre ei fiind și soliști-instrumentiști redutabili : Alexandru Avramovici — chitară, Dan Mîndrilă — saxofon, Ionel Marinescu — trompetă, Nicolae Farcaș — trombon, Marian Toroimac — baterie, Ionel Tudor — pian.

Așadar, s-au scurs 18 ediții, în care, dacă nu luăm în considerare piesele prezentate înafară de concurs, au fost cîntate nu mai puțin de 180 de melodii în primă audiție, dintre care cel puțin jumătate au devenit într-adevăr șlagăre ale genului, unele de mare calibru : *Pentru tot ce-a fost, Taina nopții, Am ales nemărginirea, Haideți la joacă, Nu știu cine ți-a spus, Darul copiilor, Voi rîde iar, Brad bătrîn, Ne cunoaștem din vedere, Vis de pace, Jocul pînă la stele, Adu-mi clipa de lumină, Ce vrei tu, mare albastră ?, Lasă lumea să vorbească, Inima ta, Numai lîngă tine, În zori, Copii, voi sînteți primăvara, Cîntăm pacea lumii, Toți copiii României, Ce mică e vacanța mare, Trenul galben fără cai, Vis de iarnă, Să-mi vorbești de primăvară, Marea mea iubire, tinerețea mea, Unde mi-ai fost, Concert pentru soare și cer albastru în do major, Vara în țara mea, Un buchet de crizanteme, Și voi uita, Azi vine primăvara, Același vis* — pentru a nu cita decît cu mare parcimonie. Cîteva ediții au avut o tematică anume, impunînd un exercițiu de stil util compozitorilor și textierilor. Unul din principalele merite ale acestui concurs constă, dincolo de impunerea unor noi melodii inspirate, ce îmbogățesc repertoriul de gen, în lansarea în circuitul valorilor a unor tineri autori, a căror confruntare cu „monștrii sacri" ai genului este benefică. Unii dintre ei, în cei mai bine de 4 ani de existență ai competiției, au devenit binecunoscuți, neuitînd însă că aici au făcut primii pași : Ionel Tudor, Mircea Romcescu, Dan Dimitriu, Dumitru Lupu, Dan Pavelescu, Ionel Bratu Voicescu, alături de Silviu Hera, Claudia Daniela Nacu, Corina Chiriac, Marcela Frățilă, Elena Cîrstea, Dinu Giurgiu, Decebal Gaspar, Alexandru Simu, Dani Constantin, Mircea Drăgan, Dan Creimerman, Mihai Grigoriu și mulți alții. În aceste condiții, se cere

subliniată apăsat poziția unor compozitori de frunte, care n-au ezitat să se alinieze la start alături de confrați mult mai tineri, unii aflați la început de drum : H. Mălineanu, Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, George Grigoriu, Camelia Dăscălescu, regretatul Radu Șerban, Edmond Deda, Dan Stoian, Zsolt Kerestely au încredințat concursului lucrări de valoare, ce au conferit spectacolului o dimensiune aparte, chiar dacă nu întotdeauna ele au fost laureate (premiul nefiind, netrebuind să fie un scop în sine !). Utilitatea neocolirii participării, confruntării deschise cu juriile și publicul a fost probată convingător în cazul unor compozitori de mult consacrați, adevărați campioni ai succesului, care nu s-ar fi putut spune că aveau nevoie de o confirmare a talentului prin laurii cuceriți la „Șlagăre în devenire !" Este vorba de Ion Cristinoiu, Marcel Dragomir, Horia Moculescu, Cornel Fugaru, Marius Țeicu, Vasile V. Vasilache — prezențe constante și, conform principiului „numai cine joacă, va cîștiga !" — mulți — premiați. Ca să nu mai vorbim cît de binefăcător a influențat concursul repertoriul unor interpreți : duceți-vă la un recital al Angelei Similea, al Corinei Chiriac, al Mirabelei Dauer, al mai tinerelor Mariana Scupra sau Marina Florea și veți asculta atîtea și atîtea piese lansate la „Șlagăre" !

Poate că utilitatea acestei competiții de tradiție, ce completează fericit celelalte manifestări de gen (multe din piesele de la „Șlagăre" au fost selecționate, ulterior, multe fiind și premiate, la festivalurile „Melodii..."), nu se cerea subliniată, dar această trecere în revistă îi va îndemna, poate, și pe neîncrezători să privească mai cu obiectivitate un asemenea concurs. Oprindu-ne la ultima ediție (pînă la ora cînd redactăm acest articol), a 18-a, să notăm că juriul de selecție nu s-a putut decide să aleagă 10 piese, fiind evidente echilibrul între melodii, inspirația multor autori. În felul acesta, în dimineața concursului erau selecționate 14 piese, dintre care, pînă la urmă, 10 au concurat, iar 2 au fost cîntate înafară de concurs, prilejuind debuturi interpretative pe scena „Șlagărelor) : Dinu Giurgiu și-a încredințat piesa *Dacă ai să treci pe strada mea* tinerei Gabriela Simona Florescu, din Hunedoara, iar ieșeanul Titel Popovici a lansat un grup vocal din orașul său — „Trio Ritmic '85", cu piesa *Al nopții cer senin.* Situația unică, ce va face să se vorbească mult timp de această ediție, a rezidat din acordarea punctajului maxim, de 70 de puncte, unui număr de 4 cîntece ! Trebuie să vedem în această generozitate a celor 7 membri ai juriului de specialitate (compozitori, critici muzicali, dirijori, textieri cunoscuți pentru probitatea lor), generozitate ce nu angajează în nici un fel pe organizatori, trebuie să vedem, deci, o apreciere înaltă a calităților muzicale ale celor 4 creații, a îmbinării muzică-versuri, o anticipare a traiectoriei ulterioare a lucrărilor respective. De altfel, o confirmare imediată a fost dată chiar de public, pentru că juriile pentru premiile de popularitate și al tinereții, alcătuite din nespecialiști, au decernat trofeul lor tot uneia din aceste 4 piese : *Cele mai frumoase flori* de Dan Stoian. Vom înțelege cît de importantă este conferirea unui veșmînt orchestral adecvat dacă vom preciza că toate aceste 4 melodii au fost orchestrate de către compozitorii lor, celelalte trei fiind *Nu plînge, dragul meu* de Cornel Fugaru, *Să nu spui nimănui* de Dan Dimitriu, *Îmi amintești de prima dragoste* de Ion Cristinoiu. Într-un fel, am regretat că o piesă a „colecționat" 3 premii (dar trebuie să ne supunem părerii publicului...), rămînînd înafara palmaresului cîntece foarte reușite cum ar fi *Soare* de Valențiu Grigorescu (69 de puncte !), *Noi doi* de Zoltan Boroș, *De ce* de Mihai Constantinescu, *Cine rîde-n soare* de Gheorghe E. Marian sau *Valsul iubirii a-nceput* de Dumitru Lupu... Așa cum un debut concludent a marcat tînărul absolvent al clasei de pian a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Mihai Grigoriu (fiul textierului Angel Grigoriu), cu piesa avînd un titlu ce definește chiar vîrsta autorului : *Sînt tînăr și-mi place să dansez.* Profesionalism au dovedit aranjamentele orchestrale realizate de Ionel Tudor, Cornel Meraru, Ilie Vorvoreanu, așa cum prezența unor interpreți aflați la vîrsta candorii (copiii Mihai Melinescu, Anamaria Aconstantinesei, Mircea Ciurez, Ansamblul de estradă al Casei pionierilor și șoimilor patriei din sectorul 4), în piesele lui Fugaru, Lupu, Stoian a contribuit la înduioșarea auditoriului, și nu numai atît... Poate că, așa cum am mai spus-o, un concurs separat, de sine-stătător, sau o secțiune în festivalul „Melodii...", cu piese scrise penru copii și interpretate numai de ei, s-ar impune. „Șlagărele în devenire" au făcut primul pas ; cine-l continuă ?

Octavian URSULESCU

RECENZII

LIVIU COMES, „LUMEA POLIFONIEI"

În ultimii ani muzicologia noastră s-a îmbogățit cu o serie de lucrări fundamentale consacrate dimensiunii polifonice a artei muzicale, lucrări cu profil didactic sau istoric, teoretic sau analitic, fenomenul polifoniei fiind așadar privit din diferite unghiuri și studiile avînd, în general, un pronunțat caracter de specialitate. Dacă tehnica contrapunctului poate interesa în primul rînd pe profesioniști (și pe muzicienii în formare), polifonia — în sensul cel mai larg — este, de aproape un mileniu, un element constitutiv al întregii creații culte europene, un element de care nici un iubitor de muzică nu poate face abstracție. Dar, mai mult decît atît, chiar creații muzicale din cele mai complexe, avînd un caracter eminamente polifonic, pot dobîndi o largă audiență și în acest sens preferințele publicului actual pentru madrigalul renascentist și pentru creația lui Bach sînt elocvente.

În aceste condiții o carte despre polifonie, care să se adreseze tuturor celor interesați (indiferent de gradul lor de pregătire) se dovedește a fi deosebit de utilă și de binevenită.

O asemenea lucrare de sinteză este *Lumea polifoniei* de Liviu Comes, lucrare ce urmărește, în linii mari, evoluția gîndirii și tehnicii polifonice și implicațiile pe care această dimensiune a muzicii le are asupra constituirii operelor de artă din diferite epoci. O cercetare laborioasă, deosebit de dificilă, fiindcă — așa cum arată autorul în prefața volumului : „Multe dintre problemele teoretice ale polifoniei nu sînt încă destul de bine studiate, se află dispersate în diverse scrieri, terminologia este neconcordantă iar părerile — controversate. Caracterul de sinteză al acestei cărți a solicitat eforturi speciale în direcția reunirii, a clasificării și a sistematizării tuturor acestor date".

Autorul a reușit să selecteze datele esențiale și să le expună cu claritate și rigoare științifică, fără urmă de pedanterie dar și fără concesii. Cartea interesează în aceeași măsură pe neinițiați ca și pe cunoscători,

aceştia din urmă avînd plăcerea de a regăsi propriile lor puncte de vedere confirmate şi exprimate într-o formă optimă. Încă din primul capitol, „Contrapunct şi polifonie", autorul stabileşte distincţii nete şi îşi afirmă poziţia sa împotriva rebarbativelor specii contrapunctice (metodă învechită a contrapunctului scolastic, pe care, precum se ştie, profesorul Liviu Comes a înlocuit-o la conservatorul bucureştean prin studiul aprofundat al celor două mari stiluri polifonice, cel al Renaşterii şi al Barocului). După cum arată autorul polifonia are semnificaţia artei vii în timp ce contrapunctul conţine normele de alcătuire a ei. Contrapunctul nu este aşadar o disciplină cu scop în sine, ci „o cale prin care se pătrunde în domeniul polifoniei, componentă esenţială a muzicii culte europene".

Iar polifonia este concepută în primul rînd ca o formă specifică de potenţare a melodiei, de unde şi interesantele capitole intitulate : „Monodia şi polifonia. modalităţi de organizare a materialului sonor", „Melodia, expresie a organizării lineare" şi „Culturile monodice şi polifonia", acesta din urmă luînd în discuţie formele embrionare de polifonie şi elementele heterofonice existente în cîntecul popular.

Următoarele capitole studiază apariţia şi dezvoltarea polifoniei în arta cultă europeană, insistînd asupra marilor momente ale Renaşterii şi Barocului, cele două culminaţii ale unor evoluţii multiseculare. Sînt definite elementele de bază ale organizării polifonice, ca şi raporturile polifoniei cu modalismul, cu armonia, cu arhitectonica muzicală.

Această privire din interior asupra istoriei muzicii, urmărind în prim plan evoluţia limbajului muzical, permite înţelegerea în profunzime a unor fenomene specifice artei sunetelor, a direcţiilor de dezvoltare şi a consecinţelor imediate sau mai îndepărtate ale diferitelor fenomene artistice.

Ultimele capitole sînt consacrate epocii clasice şi romantice, cu formele de supravieţuire a polifoniei şi epocii contemporane, în care dimensiunea polifonică recapătă uneori un rol de prim ordin.

Desigur că aspectele foarte variate şi contradictorii pe care le oferă muzica secolului XX nu puteau fi surprinse decît parţial în spaţiul acestui ultim capitol. Poate că alături de numeroasele atitudini componistice aduse în discuţie — aparţinînd în bună măsură orientărilor neoclasice şi neobaroce, ori serialismului — ar mai prezenta interes şi alte idei şi procedee tehnice, care de asemenea pot fi incluse într-o concepţie polifonică lărgită. Este vorba, pe de o parte, de acele tipuri de suprapuneri ale conglomeratelor sonore, în care vocile sau planurile se individualizează violent (am putea spune că se resping) prin bitonalitate (Milhaud) şi politonalitate, poliritmie ori chiar polistilistică (Ives) şi politempie (Carter) sau, oarecum în aceeaşi direcţie, de improvizaţia polifonică din jazz ori, mai recent, din muzica aleatorică ; pe de altă parte, ca un fenomen exact opus, de contopirea unor multitudini de voci într-un şuvoi unic, cum ar fi procedeele imaginate de Messiaen (*Chronochromie* — cu cele 18 voci diferite din *Epode*, în stil *oiseaux* —), de Ligeti (*Mikropolyphonie*) precum şi masivele suprapuneri de cîntece populare percepute global (Stroe, Krauze, Vieru). În ce măsură toate acestea mai aparţin tradiţiei propriu-zise a polifoniei ? Iată o întrebare la care cititorul poate fi îndemnat să caute singur un răspuns, după ce a urmărit drumul lung şi sinuos al dezvoltării acestei dimensiuni de aur a muzicii, de la primitivul organum pînă la culmile creaţiei lui Johann Sebastian Bach. Dar toată această evoluţie poate fi considerată o perfecţionare, atingerea unor stadii superioare ?

În capitolul de încheiere al lucrării autorul însuşi arată că „muzicologii contemporani încep să manifeste mai mult interes atît faţă de creaţia franco-flamandă a secolului al XV-lea, pe care o privesc altfel decît ca pe o simplă pregătire a polifoniei secolului al XVI-lea, cît şi faţă de epoca Ars nova şi chiar Ars antiqua".

Într-adevăr, fiecare epocă poate fi privită, într-un anume sens, ca o culminaţie în sine, ca un moment unic, irepetabil, prin capodoperele pe care le-a produs. Cred că orice mare compozitor, indiferent de epoca în care a trăit şi de stadiul în care s-a aflat limbajul muzical — limbaj pe care l-a asimilat şi la a cărui dezvoltare a contribuit la rîndul său — şi-a putut făuri exact mijloacele de care a a vut nevoie pentru a se putea manifesta în mod creator.

Lumea polifoniei este un volum care ne suscită interesul prin tot ceea ce spune — şi la fiecare pagină aflăm idei demne de reţinut — ca şi prin perspectivele pe care le deschide, prin subiectele de meditaţie pe care le propune, prin chemarea către muzică, la a cărei cunoaştere profundă ne invită.

Adrian RAŢIU

ELISABETA DOLINESCU, „MIHAIL GR. POSLUŞNICU — VIAŢA ŞI OPERA"

Obiectul noii cărţi semnate de Elisabeta Dolinescu îl constituie personalitatea complexă a autorului primei *Istorii a muzicii la români*. Situîndu-l în galeria marilor cărturari, istorici, poeţi şi muzicieni ai locurilor nordmoldovene, autoarea urmăreşte firul vieţii şi creaţiei lui Mihail Gr. Poslușnicu (1871—1936) începînd cu copilăria petrecută pe meleagurile Botoşanilor, în mijlocul preocupărilor pentru descoperirea valorilor muzicii naţionale. Sînt înserate, în aceste prime pagini ale cărţii, numele intelectualilor de frunte ai vremii, formaţiile lăutăreşti de prestigiu (ca cea a vestitului Gr. Vindireu), apoi societăţile muzicale ce se nasc la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. Urmează învăţătura de la Iaşi, în mijlocul Corului mitropolitan, sub îndrumarea lui G. Musicescu, considerat pe atunci „cel mai mare dirijor din ţară", apoi la Conservator, cu E. Mezzetti şi Ed. Caudella. Substanţa povestirii Elisabetei Dolinescu este clădită cu mai multe date şi micro şi macroevenimente, toate elementele fiind supuse cerinţelor picturalismului citadin şi de epocă, manieră pe care autoarea o practică cu abilitate şi vădită plăcere. În acest tablou, îl găsim, în continuare, pe M. Gr. Poslușnicu ca profesor la Liceul „Anastasie Başota" din Pomîrla, apoi, din 1906, la Dorohoi în mijlocul unei bogate vieţi teatrale şi muzicale, pregătind terenul pe care se va înfiinţa, la puţin timp după plecarea lui de acolo, Societatea „Zorile". Anul 1912 aduce stabilirea definitivă a profesorului la Botoşani, „oraşul muzicii", în mijlocul cadrelor didactice de la Liceul „Laurian". În acest cadru cărturăresc, subliniază Elisabeta Dolinescu, profesorul M. Gr. Poslușnicu găsi o ambianţă, o intelectualitate sobră pe măsura firii şi pregătirii sale profesionale — de om de ţinută şi muzician erudit". Societatea muzicală „Armonia", al cărei cor îl va îndruma cu competenţă şi elan, va deveni, prin sprijinul său profesional şi organizatoric, o prezenţă permanentă a vieţii culturale botoşenene. Sînt cuprinse, în aceste capitole, mărturii despre firea şi comportamentul profesorului, culese de la foşti elevi, ieşind în evidenţă severitatea sa aproape exagerată, pusă în slujba pregătirii ireproşabile, pătrunsă de spiritul patriotic definitoriu. Caietele corale, *Caligrafia muzicală*, manualele intitulate *Viaţa muzicală*, pentru diferite clase, *Chrestomaţiile muzicale* au fost elaborate în aceşti ani, în paralel cu o bogată activitate publicistică şi de critică muzicală, finalizată în *Istoria muzicii la români*. Este semnificativ că din citatele amintite, aparţinînd cronicilor lui M. Gr. Poslușnicu, este vădită asemănarea între stilul istoricului şi cel al autoarei monografiei, eleva sa.

Un capitol însemnat al cărţii este cel de al şaptelea, *Principii călăuzitoare în activitatea didactică şi dirijorală*, în care sînt evidenţiate gîndirea progresistă a istoricului, preocupările sale continui pentru

îmbunătățirea învățămîntului muzical, creațiile dedicate școlarilor, urmărirea problemelor de educație artistică, activitatea susținută la revista „Armonia", subintitulată „revista profesorilor de muzică, publicație de interes profesional". Urmează lucrarea vieții: *Istoria muzicii la români*. Aici urmărim, mai întîi, tradiția pe care s-a înscris autorul, munca specifică depusă, izvoarele și materialele folosite care au dus la prima formă, *Calendarul muzical* (1921). Conținutul acestuia este descris cu bogăție de amănunte semnificative, privind *Învățămîntul muzical, Muzica bisericească, Corurile religioase și laice, Muzica instrumentală, Teatrul muzical și opera, Teme de muzicologie și critică muzicală, Societățile muzicale, Personalități ale muzicii, Teme de folcloristică*. Forma definitivă, apărută în 1928, apreciată ca un eveniment editorial, este comentată astfel de G. Breazul, în ziarul „Cuvîntul" din 7 mai : „În vitrinele librăriilor a apărut *Istoria muzicii la români* de neobositul cercetător al trecutului muzical românesc, profesorul Mihail Gr. Poslușnicu din Botoșani. Este o lucrare de vaste proporții (632 pagini), cu numeroase ilustrații, minuțioasă și bogată bibliografie, pe care pentru prima dată în cultura românească o vedem strînsă într-o lucrare științifică, dar mai ales o lucrare de uriașe străduințe pentru întocmirea — cum zice autorul — a unui istoric al muzicii la români, de pe toate plaiurile pămîntului nostru". Sînt analizate părțile cărții, contribuțiile esențiale precum și ecourile determinate de valorile cuprinse. În capitolul al unsprezecelea al cărții sale, Elisabeta Dolinescu prezintă cîteva mult apreciate partituri ale lui Mihail Gr. Poslușnicu, ca *Noaptea, Cîntați privighetori, Curcanii, Imnul biruinței*, apoi cîteva aranjamente pe idei folclorice și din muzica înaintașilor, precum și coruri în stil popular. Capitolul *Ultimul deceniu al vieții* conține date despre talentul de regizor al lui Poslușnicu, apoi despre preocupările sale dedicate studiului instrumentelor populare. Aflăm de aici că și volumul al doilea al celebrei istorii era terminat, dar nu a mai văzut lumina tiparului ! Tot în aceste pagini se află înscrisă și o apreciere a lui N. Iorga, de care Poslușnicu a fost legat printr-o îndelungată prietenie, relativă la primul volum al istoriei : „Pentru marea cantitate de lămuriri cuprinse în acest gros volum, pentru devotamentul cu care le-a strîns, trebuie să-i fim recunoscători. Cei ce l-au cunoscut de aproape, îl vor regreta din tot sufletul și-și vor vor aminti cu duioșie de omul bun, de treabă, îndrăgit de meseria lui, un modest muncitor idealist."

Finalul cărții este constituit din liste de creații, studii și articole, titluri de manuale didactice și corale, compoziții și alte tipărituri, judicios întocmite, alăturate cîtorva fotografii cu ansambluri corale și instrumentale avîndu-l în centru pe conducătorul lor, coperta revistei „Armonia" și cea a cărții dedicate lui C. Porumbescu. Cartea Elisabetei Dolinescu este o expunere pasionată, bogat argumentată, pornind de la informații complexe, adunate cu migală și dragoste. Datele geografice, istorice, arhitectonice, dar mai ales cele legate de personalitățile care au activat în „dulcea Bucovină", aurindu-i într-un fel particular renumele, alcătuiesc o povestire cu multe personaje, pe nesimțite apărînd legături nebănuite, ce schimbă neașteptat direcția narațiunii, adică oferindu-ne surprize, atrăgîndu-ne. Este important de subliniat că atractivitatea expunerii cu ton blînd, așezat crește, din cînd în cînd, prin pitorescul lexicului amintind neconditionat locurile și viața oamenilor din nordul Moldovei. Păcat că, pe parcursul cărții, sînt prezente locuri în care se simt strangulări, tăieturi de text nerezolvate redacțional, șirul informațiilor traversînd, în acele momente, piedici gramaticale, frîne verbale etc. Parcă în compensație cu aceste fapte, *Prefața* volumului, semnată de prof. univ. dr. doc. V. Tufescu sprijină extrem de eficient pledoaria autoarei. În fapt, Elisabeta Dolinescu a întreprins un așteptat act de dreptate, restituind culturii noastre o veritabilă valoare a muzicii românești, prof. M. Gr. Poslușnicu.

Anton DOGARU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

DISTINCȚII

Lucrarea compozitorului Octavian Nemescu, intitulată *Natural-Cultural*, distinsă anul acesta la Concursul Internațional de muzică electronică de la Bourges — Franța, figurează în programul „Săptămînii Internaționale muzicale Gaudeamus", care se desfășoară în cursul lunii octombrie. Ea este inclusă într-unul dintre cele două concerte consacrate creațiilor premiate la concursul amintit, care va mai cuprinde piesele *A quiet Disturbance* de Peter Beyls — Belgia și *Musica en la Noche* aparținînd compozitorului spaniol José Manuel Berenguer.

★

Compozitorul Temistocle Popa a obținut în vara aceasta premiul al III-lea la festivalul de muzică ușoară „Lira Bratislavei", cu melodia *Bine ai venit, iubire* (pe versuri de Mircea Block), în interpretarea Mirabelei Dauer. Juriul a selecționat această piesă dintr-un mare număr de creații provenind din 30 de țări.

M. R.

Itinerar muzical prin Roma lui Respighi

„La Roma — scria Goethe în ianuarie 1786 —, vizitatorul trebuie să reunească totul, înlănțuind totul dintr-o infinită grămadă de ruine, infinit de bogată".

Forum roman. Termele lui Dioclețian. Villa Borghese. Via Appia. Capela Sixtină. Bramante. Michelangelo...

Înainte ca avionul să aterizeze la Fiumicino, clopotele Cetății mă asaltează pentru că „tablourile romane" ale lui Respighi sînt în mine... Mă stăpînesc amintirile trecutelor vizite și visez sub clopotele și semnalele respighiene o nouă întîlnire cu istoria și muzica Romei...

Port cu mine, în bagajul de mînă, partiturile poemelor lui Respighi și numai ascultîndu-le, revăzîndu-le știu că voi putea regăsi drumurile ce duc spre istoria și sufletul marelui oraș...

16 ianuarie 1985. Aeroportul „Leonardo da Vinci". Plouă mărunt.

Sonorităţile pe care Respighi le toarnă în mine mă pun curînd pe drumuri.

Vă amintiţi Fontane di Roma ? !!!

Pe căile Romei şi acum în miez de iarnă ca şi în zilele toride, fîntînile Romei sînt oaze, semafoare, sirene...

Fîntînile Romei sînt însăşi istoria şi poezia oraşului şi cred tot mai mult că nimeni nu va înţelege vreodată Roma, dacă nu-i va asculta „fîntînile", dacă nu va asculta tristele lor ploi şi chemări...

De la Accademia di Romania, unde voi locui 24 de zile pornesc prin Villa Borghese, prin Flaminio, prin Piazza del Populo, prin Piazza di Spagna spre Fontana di Trevi... Privesc zgomotoasa cădere de ape. bazinul cu statui... Zîmbesc la gîndul copilăros de a găsi moneda aruncată aici în vara anului 1975... Dar, atunci ca şi acum, o clipă, am certitudinea, că numai respectînd legenda, că numai aruncînd moneda, am revenit pe malul Tibrului...

Respighi, poemul *Fontane di Roma* este în mine ca niciodată...

„Îmi vine acum din ce în ce mai greu să dau socoteală de şederea mea la Roma — nota Goethe la 25 ianuarie 1787, în memorialul de călătorie amintit... căci după cum, pe măsură ce înaintezi în mare, o găseşti tot mai adîncă, tot aşa îmi merge şi mie în contemplarea bătrînei cetăţi".

Cum voi reuşi de astădată să contemplu bătrîna cetate ?

Pentru prima oară, viaţa mi-a dăruit 24 de zile doar de învăţătură şi muzică, 24 de zile fără nici o altă grije... O legitimaţie oferită de Ministerul Culturii din Roma, îmi dă dreptul să vizitez muzeele, să intru în sălile de concert.

Sînt pentru prima oară la Roma, în miez de iarnă, în plină stagiune muzicală. Privesc afişele. Cel mai greu îmi va fi probabil să aleg... 10—12 manifestări pe zi la aceleaşi ore de seară, în săli aflate la kilometri distanţă... Şi cum voi putea renunţa la cele 9—10 concerte la care nu voi putea merge într-o zi ? Unde, cînd le voi mai putea asculta ?

Dimineţile prin muzee sau Biblioteca Academiei Santa Cecilia, (aici am pornit în căutarea unicei bucurii de a privi manuscrise... manuscrise care te înfioară, manuscrisele tuturor marilor creatori italieni, de la Palestrina la Rossini şi de la Puccini la contemporani), în fiecare dimineaţă mă gîndesc doar la ce trebuie să aleg din spectacolul serii...Cîteodată izbutesc să mă hotărăsc. Cîteodată nu. Uneori seara, după orele 20, în drum spre Auditorio di Via delle Conciliazione porneam spre Teatro Olimpico departe de Lungotavere. Altădată la San Marco în Piaţa Venetia un ansamblu cameral „m-a edificat" din primul moment şi am fugit la cîteva sute de metri pe Corso Vittorio Emanuele spre San Lorenzo in Damasso unde o orchestră din Vicenza oferea un program Bach.

1985, pentru Roma ca şi pentru întreaga lume muzicală, înseamnă o largă prezenţă a lui Bach, Haendel şi Scarlatti pe afişele de concert. La San Lorenzo, vă notam, am auzit o orchestră din Vicenza sub conducerea violonistului Giovanni Gugliemo, prezentînd un concert integral de lucrări concertante de Bach ; piese mai cunoscute — Concertul în re minor şi sol minor pentru violină şi orchestră dar şi un încîntător Concert pentru oboe d'amore (interpretat de Alberto Vignano la un instrument de epocă), Concertul pentru trei violine şi orchestră (lui Gugliemo i s-au adăugat Martina Casetta, Stefano Antonello) şi Dublul concert pentru vioară şi oboi cu Guglielmo şi Vignato. Remarcabilă această orchestră din Vicenza purtînd numele lui Arrigo Pedrollo — stil, tehnică perfectă, autentică atmosferă bachiană dar eu îmi aminteam mereu de minunaţii noştri Ercse Bacs şi Mihai Elena în acest concert cîntat cu ani în urmă de ansamblul Musica Rediviva şi pe care Ludovic Bacs ar trebui să-l reia...

Häendel este prezentat în toate marile săli de concert prin mari oratorii şi opere. Opera din Roma a montat special în acest an Giulio Cesare. Într-o seară la Valdese, în Piazza Cavour am ascultat oratoriul Belshazar. Un concert iniţiat de Centro Italiano di Musica Antica. Dirijorul Sergio Siminovici, cam exaltat pentru o pagină barocă dar vocile, vocile rămîn de neuitat... Daniele Petrini, Daniele Constantini, Roberto Montuori. Iată ce-şi mai propun muzicienii de la Centrul istoric italian pentru muzica veche din acest an : Ode per il compleanno delle Regina Ana, Ode per il giorno di Santa Cecilia, Foc de artificii iar din Bach Cantata Cafelei, Johannes Passion, Messa în si.

Dintre manifestările Scarlatti aş menţiona concertul ascultat la Universitate la 5 februarie în Aula Magna, un concert pentru studenţi şi cadre universitare iniţiat de Istituzione Universitaria dei Concerti... un concert cu multe sonate scarlattiene interpretate de vîrstnica şi poetica Paola Bernardi, titulara catedrei de clavecin de la Santa Cecilia dar şi Preşedinta Asociaţiei claveciniştilor din Bologna (Ascultam Sonata în fa major, cam „sărăcăcios" servită — şi mă întrebam cîţi claveciniştii or fi în Bologna din moment ce au şi o asociaţie ?)... Dar ce gust de Scarlatti am căpătat în acest concert ! Ce mult m-am gîndit la pianiştii noştri şi la cele 555 de sonate din care multe ar trebui să le ascultăm în acest an Scarlatti !...

Bach. Häendel. Scarlatti... să amintesc şi un concert de cvartete, cel oferit de ansamblul „Tartini" — Ottorino Mori, Jacek Sienkiewicz, Riccardo Pellegrino, Georg Pawassar, cvartete pe care spre ruşinea mea nu le-am ascultat pînă acum : nr. de Rossini, nr. 2 de Donizetti şi op. 75 de Bazzini... Nu le-am ascultat pînă acum dar mi-am dat seama că artiştii mari ştiu să cultive înainte de toate valorile naţionale şi în special lucrările mai puţin cîntate.

Muzica secolelor trecute... Într-o seară la Suzana, în apropierea termelor lui Diocleţian afişul de concert anunţa un ansamblu coral american. Sub bagheta lui Mark Aamot corala a început turneele anului 1985. Au cîntat la Salzburg, Baden, Viena, Klagenfurth, Veneţia, Florenţa, Assisi şi bucurau acum pe coraliştii Romei cu un florigiu preclasic. Schutz, da Victoria şi Palestrina se găseau pe primele locuri...

Muzica veche, marile aniversări ale anului 1985 dar cei din Roma îl iubesc de la sfîrşitul secolului al 18-lea pe Mozart şi o nouă formaţie (Dimensioni sonore) a atacat sub conducerea lui Francesco Carotenuto la Oratorio del Caravita un program Mozart. În K V 595, Sergio Cafaro, puţin interesant şi nimic mai mult.

Moment de unică vibrație în agenda muzicală română : Krzystof Penderecki ca dirijor al Recviemului său. Au participat la concertul ce a avut loc la Auditorio di Via delle Conciliazione, Orchestra Academiei Santa Cecilia, Corul Filarmonicii din Varșovia (dirijor Henryk Wojnarowski), Corul Academiei Santa Cecilia (dirijor Norbert Balatsch) iar din grupul de soliști au făcut parte — soprana Jadwiga Gadulanka, mezzosoprana Jadwiga Rappé, tenorul Ryszard Karczykowski, basul Boris Carmei. Spectacol de dimensiune. Penderecki cam stîngaci, ca orice mare compozitor cînd vrea să pună mîna și pe baghetă iar nu în toate mișcările (multe din ele plătind tribut unor șabloane componistice contemporane) puterea de seducție, tensiunea muzicală se afla la înălțimea textului.

Alături de Recviemul lui Penderecki, afișele de concert ale Romei anunțau multă muzică contemporană în această iarnă. Giuseppe Sinopolli, actualul dirijor permanent de la Santa Cecilia, (în ultima vreme și dirijor principal la Philarmonia londoneză, este mereu invitat la Royal Opera House din Londra, la Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera, Deutsche Oper-Berlin și a făcut în ultima vreme cîteva înregistrări cunoscute cu simfonii de Schubert și Mahler la Deutsche Grammophon), cultivă mereu, în pofida dorințelor publicului de abonați de la Santa Cecilia, (mai conservator, mai tradiționalist) muzica contemporană și în concertul din 5 februarie am putut asculta în perfecte coordonate stilistice, alături de Simfonia 4-a de Beethoven, Kammersymphonie pentru 15 instrumente op. 9 de Arnold Schönberg și Due espressioni per orchestra de Luigi Nono.

Oaspeți muzicali din întreaga lume am găsit în februarie în sălile de concert ale Romei. La 1 februarie, fiind plecat din Roma, nu l-am putut asculta, din păcate, pe Valentin Gheorghiu într-o seară de sonete Beethoven, Franck, Enescu. Succesul de public, mi s-a spus și de critică (după cum mi-am dat seama răsfoind presa) a fost imens... Roma lunii februarie s-a bucurat de prezența lui Seiji Ozawa și a ansamblului New Japan Philarmonic Orchestr într-un program Beethoven, Takemitsu, Ceaikovski (Patetica lui Ceaikosvki)... Cam rece Ozawa și cam pură tehnică în cîntul perfectului ansamblu nipon.

Roma lunii februarie a fost încîntată de prezența pianistei Martha Argerich în Concertul în si bemol de Beethoven.

Am mai ascultat un pianist englez, literalmente excepțional — Philip Fowke. Stăpîn desăvîrșit pe claviatură dar și mînuitor al unui registru de nuanțe cu care dădea unice culori partiturilor (printre ele cel de al doilea Caiet din ciclul Années de pèlerinage a lui Liszt). Am mai ascultat doi cehi — soprana Zora Jehlickova și pianistul Ivan Moravec — dînd oricui o lecție despre modul în care trebuie interpretat Chopin (în program alături de 4 Scherzzi, întreg ciclul Canti Polacchi op. 74).

Roma muzicală. Ianuarie-februarie 1985...

Poate voi avea răgazul cîndva să scriu o carte de călătorii muzicale. Un capitol l-aș intitula 16 ian. — 13 febr. 1985, zilele acestui periplu roman și voi încerca un jurnal, o cronică a fiecărui concert sau spectacol muzical vizionat...

Am stat zilnic prin sălile de concert dar treceam mereu pe la fîntînile lui Respighi...

Fontana di Trevi, cea din filmul lui Fellini, cea cu zgomotoasa cădere de ape...

Fîntîna Tritonului... Cu ce geniu stăpînește Bernini, Piazza Barberini prin Fîntîna Tritonului !

Chemătoare este stînca Fîntînii din Piazza Navonna cu obeliscul ei de 16 m. ...

Treceam pe străzile Romei căutînd Campo dei Fiori, Castelul Sant-Angello și locurile Toscăi, Trinita dei Monti, Caffe Greco, Muzeul Chiamonti... Treceam pe străzile Romei spre sălile de concert adulmecîndu-i la fiecare pas fîntînile pentru că ele sînt în mine odată cu poemele lui Ottorino Respighi.

Din străzile copilăriei, din anii războiului, visam fîntînile Romei, privind, citind, cîntînd portativele lui Respighi...

Corzile în surdină din Fîntîna din Valea Giulia...
Unisonul celor 4 corni din Fîntîna Tritonului...
Crescendoul din Fîntîna Trevi...

Flautul, elegiacul flaut din Fîntîna de la Villa Medici. La Roma prins în mrejele fîntînilor, la Roma pe drumul ce leagă Mausoleul lui Hadrian cu Columna lui Traian cu Piazza di Spagna, înțeleg cît de mult m-a învățat Ottorino Respighi și muzica sa — să pătrund istoria Cetății, să vibrez la chemările ei...

Orice vizitator al Romei vine la Fîntîna Trevi pentru a arunca moneda care să-i dea certitudinea că se va întoarce pe malul Tibrului. Moneda mea respecta și la sfîrșitul acestui periplu roman chemarea legendei dar mulțumea și destinului care mi-a dat de copil privilegiul să iubesc și să înțeleg, înainte de toate prin Muzică, oamenii,locurile, drumurile istoriei...

Iosif SAVA

Seminarul European de Etnomuzicologie la cea de a doua ședință

În urmă cu patru ani, respectiv la ședința din 24 octombrie 1981, ținută în cadrul Seminarului de Etnomuzicologie al catedrei de Antropologie Socială, condus de Prof. Dr. John Blacking, la care au participat un grup de specialiști aparținînd unor prestigioase universități și alte instituții europene, s-a hotărît înființarea unei asociații care să aibă în vedere în special cooperarea în problemele de învățămînt și de cercetare etnomuzicologică. S-a considerat că acestei necesități resimțite de mai multă vreme în etnomuzicologie — cele trei asociații muzicologice internaționale existente pînă la acea dată (I.C.T.M., S.E.M. și I.M.S.), atît prin larga difuzare a membrilor, cît și a tematicei pe toate cele cinci continente, nu i-au putut corespunde.

Față de bogata problematică existentă, s-a putut observa cum aceasta nu a putut fi cuprinsă în timpul relativ restrîns al diferitelor congrese ale acestor asociații, chiar și cînd I.C.T.M. (International Council of Traditional Music) și-a organizat lucru pe grupe de studii. S-a constatat că temele abordate sînt de fiecare dată apte de discuții mult mai aprofundate. Pe de altă parte, școala etnomuzicologică

europeană directivată spre înțelegerea fenomenului folcloric ca rezultat al unei cercetări amănunțite privind *deopotrivă* funcționalitatea acestuia implicată în structura morfologică muzicală (muzical-literar-coregrafică), ca și folosirea intensivă a unei metodologii bogat diversificate, trebuia să urmărească și ele aspecte speciale corespunzătoare în primul rînd materialului folcloric european. Asociației înființate i-au fost astfel trasate ca obiective principale : preluarea la nivel de seminar (cu restrîngerea subiectelor și lărgirea timpului de discuție), a unor teme deosebit de importante ca de pildă, procesul de improvizație, procesul de creație, etc. ; discutarea unor probleme de învățămînt și cercetare etnomuzicologică cu accent pe schimbul de experiență ; organizarea întîlnirilor numai în Europa și de asemeni crearea pe cît posibil de către oficialitățile țării gazdă, a unor facilități financiare în vederea unei participări cît mai cuprinzătoare a reprezentanților fiecărei țări europene ; reliefarea activității unor cercetători europeni socotiți printre fondatorii etnomuzicologiei ; de asemeni analizarea rezultatelor obținute atît de către cercetătorii europeni asupra folclorului extraeuropean, cît și participarea ca invitați a unor etnomuzicologi din alte continente, preocupați de folclorul european.

În acest sens, dacă primul seminar, desfășurat la Köln — St. Augustin (20—24 noembrie 1983), a constituit un foarte bun început prin discutarea pe larg, în cadrul unor grupe speciale, a trei teme : I) improvizația în muzica transmisă oral ; II) învățămîntul etnomuzicologic în Europa și III) rolul etnomuzicologiei în Europa, cel de al doilea seminar a fost găzduit de Anglia, în Irlanda de Nord, la The Queen's University of Belfast și a avut ca prim obiectiv sărbătorirea centenarului apariției lucrării „On the musical scales of various Nations" de Alexander John Ellis. Prin acest studiu fundamental, deosebit de apreciat de renumiți etnomuzicologi ai timpului, ca și după aceea, de pildă : Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, apoi Robert Lachmann, A. Z. Idelsohn; pentru aportul adus în problematica comparativă a studierii scărilor muzicale aflate la instrumentele muzicale ale diferitelor popoare, Alexander John Ellis a fost considerat ca inițiatorul teoriei centilor în măsurarea intervalelor muzicale, iar prin aceasta ca unul dintre principalii promotori ai disciplinei etnomuzicale.

La acest seminar au participat 60 de specialiști reprezentînd țările : Anglia, inclusiv Irlanda de Nord și Scoția, Austria, Franța, R. F. Germană, Irlanda, R. S. F. Iugoslavia, R. P. Polonă, R. S. România, apoi Australia, China, S.U.A. și Vietnam. S-au prezentat 27 de comunicări, pe primul plan situîndu-se comunicările privind unele rezultate asupra aplicării directe a teoriei centilor în studierea etnomuzicologică.

Ținem să menționăm că datorită excelentei organizări a seminarului, comunicările au fost multiplicate la XEROX în întregime și astfel difuzarea tuturor participanților înaintea începerii ședințelor de lucru. Astfel s-a facilitat desfășurarea unor fructuoase discuții pentru o mai completă înțelegere a comunicărilor și implicit continuarea acestora, contribuind la realizarea unei foarte bune atmosfere de lucru colectiv. Seminarul a fost deschis de *Prof. Dr. John Blacking* cu comunicarea : *„Dialectal ethnomusicology : making sense of Ellis and Adler in 1985"*. Evidențiind valoarea deosebită a teoriei centilor pentru măsurătoarea intervalelor muzicale, ca și trăsăturile teoretice cu valoare de principii ale acestei veritabile metode, Prof. Dr. John Blacking și-a continuat expunerea, prezentînd aportul de astă dată al renumitului etnomuzicolog *Guido Adler*, care prin studiul său *„The scope, method and aim of musicology"*, apărut în același an cu cel al lui Alexander John Ellis, a fundamentat muzicologia ca disciplină științifică. Pentru ambii cercetători, Prof. Blacking a realizat o strînsă legătură cu cercetarea etnomuzicologică contemporană, marcîndu-le și cu acele trăsături apte a fi continuate și deci a constitui și pentru viitor prețioase căi de cercetare. Ca o directă continuare a acestei tematici a fost comunicarea *„The value of Ellis' Cent System in the study of inflexions of verbal language in pre-musical and musical folklore"*, susținută de Dr. Ghizela Sulițeanu din R. S. România. Grație conținutului ei inedit atît din punct de vedere metodologic, apt de a lărgi problematica unei legături originare între limbajul verbal și cel muzical, cît și prin aplicarea pentru prima dată a teoriei lui Ellis asupra studierii muzicii vocale, această comunicare a suscitat viu interes. Prin conturarea metodei denumită „a centilor", s-a încercat a se da răspuns întrebărilor : cînd și cum se produce trecerea de la exprimarea verbală la cea muzicală ? în ce constă pragul de diferențiere ? care este implicația de natură afectivă ? posibile relații dintre arhetip și scara muzicală și în special procesul și rolul important al intervalelor fluctuante în dezvoltarea și conturarea intervalelor scărilor muzicale. Pentru aceasta s-a folosit pentru prima dată transcrierea și analizarea în întregime și după anumite norme, a intervalelor muzicale consemnate în hertzi și centi din cuprinsul unui bocet. Dintre principalele rezultate ale acestor operații cu caracter experimental, menționăm faptul că astfel s-a putut demonstra pe concret, nu numai legătura originară dintre limbajul verbal muzicalizat afectiv și o exprimare muzicală, dar totodată și răspunsuri valabile pentru toate celelalte întrebări.

Firesc, un loc important în desfășurarea seminarului l-au ocupat comunicările prin care metoda centilor a fost aplicată conform teoriei lui Ellis, asupra scărilor muzicale instrumentale.

De altfel se poate afirma că o trăsătură comună aproape a tuturor comunicărilor — fie privind muzica vocală, sau cea instrumentală —, a constituit-o tratarea în special a două aspecte aflate în studiul lui Ellis și anume : oscilația frecvenței în hertzi a execuției sunetelor muzicale și de aci *caracterul fluctuant al unor intervale*, ca și *interpretarea comparativă a scărilor muzicale*, ținîndu-se seamă de rolul important atît al concepției executantului, cît și mai ales de cultura muzicală a diferitelor popoare. În acest sens fiecare comunicare în parte, a reprezentat o contribuție valoroasă nu numai prin caracterul novator, dar totodată și prin lărgirea cu bogate rezultate, a cîmpului de aplicare a teoriei lui Ellis. Astfel menționăm, de pildă, lucrările prezentate de Prof. Jeremy *Montagu* (Oxford) *„On the measurement of the musical scales of various nations"* ; Prof. Dr. Simha *Arom* et Vincent *Dehoux* (Paris) : *Problémati-*

que des Systèmes pentatoniques centrafricaines ; Dr. Jean-Claude *Chabrier* (Paris) : *Transpositions entre les échelles pythagoro-crommatiques „turques" et les échelles à quarts-de-ton „arabes" et „iraniennes" ;* Prof. Pierre *Sallée : Échelle pentaphone de la musique des Pigmées et problèmes de qualifications des intervalles mélodiques et harmoniques dans leur systeme polyphonique ;* Prof. Ankica *Petrovic* (Jugoslavia) *A consideration of Ellis's views about scale with reference to archaic forms of folk music in Yougoslavia ;* Prof. Dr. Jerko *Bezic* (Zagreb) : *Developmental changes in the tonal systems of traditional music in Croatia ;* Prof. Dr. Anna *Czekanowska* (Varşovia) : *Slavic contributions to the theory of modality ;* Prof. Dr. Robert *Günther* (Köln) : *Ellis and his Japanese scales ;* Prof. Robert *Stuckey* (Londra) — *The development of the Major/Minor mental set ;* Dr. Jean *During,* Ivry (Franţa) — *Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques dans les traditions orientales ;* Dr. Gerhard *Kubik* (Viena) — *Xylophone tuning — processes in Malawi ;* Prof. Dr. *Tran Van Khe* (Paris) — *Musical scales and modes in* Vietnamese traditional music ; Prof. Peter *Crowe* (Toulouse) — *„Why do they seem to sing out of tune ?"* Dr. Andreas *Gutzwiller* — (Basel) — *The world of a single sound : the musical syestem of schakuhachi ;* Dr. Slawamira *Zeranska-Kominek* (Katowice) — *Maqam : a musicological or a cultural concept ?* Lucy *Duran* (USA) — *Modes in Gambian Kora music ;* Prof. Dr. Richard *Widdess* (Londra) — *Elephants and horses : the dhrupad revival in North India ;* Dr. Cheng Shui *Cheng* (Paris) — *Discoveries and researches on Chinese pitch tubes of Prince Zhu Zai Yu ;* Edward *Ho* (Belfast) — *The philosophy and aesthetics of Chinese music and their application to the composition of new music ;* Prof. Dr. Mantle *Hood* (USA) — *Expectations of the SEMPOD (Seeger Melograph Poly D).* Această comunicare a cuprins o foarte bună demonstraţie de prezentare amănunţită a unei transcrieri realizate la melograful Seeger cunoscut sub denumirea de Poly D.

Un loc important în desfăşurarea acestui seminar l-au ocupat concertele de muzică tradiţională instrumentală şi vocală, care s-au prezentat ca veritabile şedinţe de lucru în continuarea unor comunicări din ziua respectivă. Astfel, pe parcursul a cinci seri au fost prezentate popoarele : Irlandez, Chinez, Indian, Gambian, Vietnamez, Iranian, Japonez şi Coreean.

Efectuate în incinta Universităţii şi însoţite de programe de sală cu largi comentarii privind descrierea instrumentelor şi a tehnicii specifice, aceste concerte au contribuit cu un deosebit succes la îmbogăţirea informaţională şi documentară pe concret a însăşi unităţii tematicei seminarului. De pildă, formaţia de muzică irlandeză compusă din : Maire Breathnach — vioară şi voce, Sean Corcoran — voce şi bodhran (un fel de tamburină), Niall Martin — cimpoi şi fluierat, Dessie Wilkinson — fluier traversier, fluierat şi voce, şi Janet Harbison — harpă irlandeză şi voce. A interpretat arii tradiţionale de dans şi vocale specific irlandeze. La aceasta se adaugă faptul că aceste formaţii sînt compuse din specialişti în majoritate profesori, iar unii doctoranzi la Prof. Dr. John Blacking, foarte buni cunoscători ai muzicii interpretate. De pildă, formaţia vietnameză condusă de Prof. Dr. Tran Van Khe, Director al Centrului Francez de Cercetare Ştiinţifică, profesor de etnomuzicologie la Universitatea Sorbona, reprezentînd şi a patra generaţie a unei renumite familii de muzicieni, a prezentat impreună cu fiul său Dr. Tran Quang Hai, cercetător la Musée de l'Homme din Paris, deosebit de talentat cunoscător a 15 instrumente muzicale din Vietnam, China, India, Iran şi Europa, Bach, Jen, nora sa, excelentă interpretă a cîntecelor vocale, şi Tran Thi Thuy Ngoc, fiica sa, profesoară de dan tranh (instr. trad. vietnamez), la Centrul de Studii a Muzicii Orientale a Universităţii din Paris, Sorbona, un program de muzică vietnameză. Cu această ocazie, Prof. Dr. Tran Van Khe nu numai că a executat un foarte dificil repertoriu la instrumentele *dan tranh* (un fel de ţiteră cu 16 orzi) şi *dan kim,* dar a realizat pentru auditoriu şi o detaliată expunere privind posibilităţile tehnice, repertoriul şi semnificaţia acestuia în concepţia poporului vietnamez.

Printre celelalte manifestări din timpul seminarului, semnalăm ziua acordată prezentării comunicărilor în incinta muzeului etnografic în aer liber Ulster Folk Museum, situat în vecinătatea oraşului Belfast, prilej cu care s-a vizitat şi arhiva de folclor muzical, un foarte activ centru de culegere al acestei instituţii.

De asemenea, excursia de o zi realizată pe coasta de nord a Irlandei, la Antrim, şi la monumentul natural Giant's Causeway, a stîrnit interesul participanţilor pentru frumuseţile zonei, a legendelor şi istoriei Irlandei.

În cadrul expoziţiei de publicaţii, cu exponate interesante de : cărţi, discuri, casete şi partituri de specialitate apărute în Anglia, s-a remarcat prezenţa volumului de studii aparţinînd lui Constantin Brăiloiu, în traducerea etnomuzicologului Prof. Albert Lloyd, decedat în urmă cu doi ani, foarte bun cunoscător al folclorului muzical românesc şi realizatorul — în urmă cu trei decenii — a unui set de discuri, în colaborare cu Institutul de Folclor.

La şedinţa de încheiere a seminarului şi de propuneri pentru viitoarele întîlniri s-a constatat cum, cu toată tematica dificilă, conţinutul unitar de preocupare şi nivelul superior de tratare ştiinţifică au determinat ca cea de a doua sesiune să se înscrie printre manifestările principale ale etnomuzicologiei internaţionale. Nu putem încheia prezenta notă fără a ne exprima regretul — aşa cum s-a consemnat la deschiderea seminarului —, pentru încetarea din viaţă în răstimpul dintre primul şi al doilea seminar, a unor eminenţi specialişti ca Prof. Dr. Klaus Wachsmann şi Prof. Albert Lloyd din Anglia, Prof. Paul Collaer, Belgia şi Artista Poporului Prof. Ruina Katzarova, Bulgaria.

În continuarea însă a timpului afectat participării la Cel de al doilea Seminar European de Etnomuzicologie, am avut prilejul de a da curs invitației D-nei Gwen și Prof. Jeremy Montagu, de la Facultatea de Muzică a Universității din Oxford, Director al Muzeului Colecției Bate din incinta aceleiași universități, de instrumente muzicale. Am avut astfel prilejul de a vizita pentru a doua oară (prima dată în 1980 la locuința sa din Londra), bogata sa colecție personală de instrumente populare din diferitele părți ale lumii și în care un colț este rezervat României. Prof. J. Montagu este cunoscut și ca un foarte bun restaurator de instrumente muzicale, astfel încît în atelierul său am putut urmări și discuta asupra criteriilor tehnicii sale de restaurare. Am mai vizitat de asemeni renumitele muzee și biblioteci (Oxford Library) ale acestui important centru cultural unde am primit prețioase informații pentru studiile mele în problematica comparativă. (Pitt-Rivers Museum și Ashmolean Museum, Oxford).

Răspunzînd invitației D-nei Prof. Winifred și D-lui Prof. Jack Waiting, am putut rămîne cîteva zile în renumita regiune a lacurilor din Cumberland, una dintre cele mai frumoase și interesante zone etnografice și turistice, locul de viață și inspirație a unora dintre cei mai mari poeți și pictori ai Angliei, ca de pildă : Wordsworth, Coleridge, Southey, Ruskin, Severn, Lawrence. Și aci însă vizitarea unor muzee, ca și a unor străvechi monumente, printre care și renumitele monumente megalitice, au contribuit la îmbogățirea informațiilor comparative. Ultima săptămînă, petrecută la Londra, la invitația d-nei Charlotte Lloyd, văduva ilustrului Prof. Albert Lloyd, a avut două obiective principale de lucru : revederea și completarea de informații asupra unor exponate observate la British și Mankind Museum încă în 1981, cu prilejul primei călătorii în Anglia și consultarea bogatei biblioteci Albert Lloyd aflată în casa acestuia, în curs de a fi preluată ca moștenire de Universitatea din Londra, Colegiul Goldsmith unde regretatul etnomuzicolog a profesat. Valoroasele cărți privind istoria, etnografia, dar mai ales folclorul muzical englez, au reprezentat o nouă și extrem de valoroasă sursă de informare în special pentru problematica unor cîntece funebre, ca și pentru aceea a cîntecelor de leagăn aflate în folclorul arhaic al popoarelor român, grec, englez, irlandez și scoțian. Toate aceste date obținute în timpul petrecut în Anglia și care necesită încă a fi prelucrate timp de cîțiva ani de studiu intens, adăugate rezultatelor de prestigiu ale celui de al 2-lea Seminar European de Etnomuzicologie, constituie pentru cercetător un puternic stimulent de continuare a cercetărilor într-un context mult mai larg de cunoaștere reciprocă între cît mai multe popoare, a culturii folclorice, și ca o cale fructuoasă de întărire a prieteniei.

Ghizela SULIȚEANU

„Musicologia" — Atena 1985

Noua publicație grecească vine să împlinească o necesitate care se făcea demult simțită în viața muzicală din această țară, după cum se subliniază în scurta introducere care precede studiile publicate în acest număr al revistei, studii ample, bine documentate și deosebit de interesante.

Primul studiu și care interesează în cel mai înalt grad pe cercetătorul român al muzicii bizantine este „Reforma din 1814" scris de Katy Romanou. Autoarea se referă la reforma întreprinsă de „cei trei dascăli", Hrysanthos din Madyt, Grigorios protopsaltul și Hurmuz hartofilax, care la începutul secolului al XIX-lea, văzînd că semnele și denumirile acestora care se referă la muzica de cult practicată în Biserica Ortodoxă Grecească nu mai erau înțelese și deci nici bine interpretate de majoritatea slujitorilor acesteia, au operat schimbări esențiale ale acestei semiotici. Această reformă a fost cunoscută și sub denumirea de „Nea Methodos" și a fost acceptată de Patriarhia din Constantinopol, răspîndindu-se pe toată aria geografică în care predomină creștinismul ortodox. Din ceea ce s-a scris referitor la această reformă s-au păstrat două lucrări ale lui Hrysanthos : „Marea teorie a muzicii" (Triest, 1832) și „Introducere în teoria și practica muzicii bisericești alcătuită pentru folosul celor care vor să o studieze după noua metodă" (Paris, 1821). Studiul are mai multe capitole : 1. Necesitatea reformării semioticii muzicale ; 2. Cei trei dascăli (în care se dau referințe biografice despre cei trei reformatori și mai ales despre Hrysanthos) ; 3. Reforma ; 4. Cele două cărți tipărite de Hrysanthos ; 5. Urmările reformei ; studiul este prevăzut cu bogate și prețioase note de subsol. Se scrie pe larg despre reforma în sine, în ce a constat ea și cum s-a manifestat influența apuseană asupra conținutului „noii metode". Sînt prezentate pe larg lucrările lui Hrysanthos, dintre care „Marea teorie a muzicii" este apreciată ca fiind prima mare operă care se referă la muzica grecească în general și nu se limitează numai la reforma propriu-zisă ; de aceea ea a cunoscut și o mare răspîndire și a devenit uzuală în mai toate școlile de muzică bisericească. Trebuie subliniat faptul că primele lucrări scrise pe baza „noii metode" un „Anastasimatar" și un „Scurt doxastar", al lui Petru Peloponesios, au fost tipărite la București în 1820 sub supravegherea lui Petru Manuil Efesios, țara noastră dovedindu-se încă o dată o primitoare vatră pentru cultura grecească (v. și lucrarea lui Gh. Ladas „Primele cărți de muzică bizantină tipărite la București", Atena, 1978).

„Muzica albaneză" este un studiu de Georgios Leotsacos în care muzica populară este prezentată în detaliu, făcîndu-se o comparație cu cea greacă, remarcîndu-se influența acesteia sau a celei turcești și slave (după secolul al XV-lea), fără să lipsească perspectiva istorică a întregii chestiuni, care explică mai bine dezvoltarea și specificul muzicii albaneze. Se fac referiri la izvoarele muzicii populare, se studiază specificul ritmurilor care o caracterizează și sînt amintiți cercetătorii care s-au ocupat de culegerea și studierea ei mai ales după întemeierea unui institut de profil (Pjeter Dungu, Ramadan Sokoli, Zihni Sako) ; din 1971 ea este studiată și la Academie. În aceeași manieră sînt prezentate și speciile de cîntece care sînt răspîndite în Albania și specificul muzical al provinciilor, cea mai bine reprezentată din acest punct de vedere fiind cea din sud ; se face distincție și se menționează caracteristicile muzicii omofone și polifonice. Sînt pomenite de asemenea și dramele populare (cu caracter istoric sau

mitologic) care sînt însoțite de o muzică specifică, îmbinată cu dans și pantomimă. Un capitol aparte și foarte interesant este acela în care sînt enumerate și descrise nenumăratele feluri de instrumente muzicale (de suflat, de percuție, cu coarde), care însoțesc muzica vocală (dintre acestea fac parte : haliki, vrketake, gërgërre, tepsi, trokëza, daire, lodrë, kudum, kavall, bilbil, gajde, lahutë etc.). Prezentarea muzicii culte începe cu acea ecleziastică (despre activitatea lui Nichita din Rameziana, Ioannes Kukuzelis din Dyrrachium, Georgios Papasimu, Grigorie Manasi, Hrysanthos din Madyt etc.) muzicologii albanezi semnalînd prezența unor asemenea cîntăreți la anul 1275 în Republica raguzană. Autorul articolului nu este de acord cu afirmația făcută de B. Krekiq (în lucrarea „Dubrovnik (Raguse) et le Lévent au Moyen Age", Paris, 1961) și anume că : „Les clairons albanais ont precedé à Raguse les clairons grecs". După o privire istorică asupra muzicii culte albaneze este expusă în amănunt organizarea vieții muzicale din zilele noastre (învățămîntul de toate gradele, festivalurile organizate, centre mai puternic dezvoltate din acest punct de vedere, ce orchestre simfonice ființează și unde) ca și activitatea desfășurată de Radioteleviziunea albaneză, de Filarmonică, de Uniunea Scriitorilor și Artiștilor albanezi, ce lucrări se editează, care sînt cei mai importanți compozitori de după 1944 și ce lucrări au publicat (Prenke Jakova, Kristo Kono, Pjeter Dungu, Gaquo Avrazi, Tish Doija, Simon Gjoni, Nicolla Zoraqi, Konst Triako etc.). Articolul constituie într-adevăr o bogată contribuție la studierea muzicii albaneze populare și culte ; el se încheie cu o bibliografie pe specific.

Charis Xanthoudakis se ocupă în articolul său : „Timbrul : originea noțiunii" nu numai de felul în care a luat naștere sensul acestui cuvînt, ci și de evoluția lui, urmărindu-l din momentul în care el a desemnat doar caracteristica unui sunet și pînă la transformarea lui într-o categorie de teorie muzicală. Cercetarea merge pe două planuri : cel al noțiunii propriu-zise (lingvistic) și cel al realității pe care o reprezintă acesta în diverse perioade, pe parcursul dezvoltării creației muzicale, care a cerut cu necesitate adoptarea de termeni diverși pentru a defini noile situații, schimbările care se produceau și rezultatul acestora. Evenimentul care a dus la îmbogățirea acestui cuvînt cu noi sensuri a fost trecerea de la o orchestră redusă ca număr de instrumente stereotipe către orchestra simfonică de tip modern, deci în esență o îmbogățire a mijloacelor muzicale de expresie. Pentru cercetarea lingvistică a acestui cuvînt, în gr. „echochroma", germ. Klangfarbe, Tonfarbe, engl. Tone-Coloure, Tone-Quality, fr. timbre, autorul apelează la diverse enciclopedii, dicționare și lucrări de teorie muzicală : Enciclopedia franceză (J. J. Rousseau, Diderot), la lucrarea lui J. Ph. Rameau „Musique raisonnée", la lexicoanele unor : Valentine Roeser, Louis Joseph Francoeur-Choron (primul care folosește cuvîntul „timbru" în accepțiunea care ne interesează), Castit-Blaze (1821), Pietro Gianello (1830), Volker Rahlfs, O'Henry Holland Carter etc. etc. Folosit mai întîi cu referire la instrumentele de percuție, „timbru" a ajuns să însemne : „calitatea particulară a unui sunet, care depinde de înălțimea, intensitatea și durata acestuia".

Georgios Zervos în articolul : „Sensul de atematic în muzica lui Webern" încearcă să găsească noul sens pe care îl oferă această muzică bazată „pe cele douăsprezece sunete" (dodecafonică), analizînd lucrările compozitorilor din așa numita „a doua școală de la Viena" (1908—1913) în care aceștia renunță la atonalități. Autorul încearcă să lămurească ce se înțelege la Webern prin „temă" și „serii" în opoziție cu lucrările muzicale ale lui Schönberg, unde acestea coincid. În general „noua muzică" a urmat mai degrabă preceptele lui Webern, care afirma că „tema" nu are sens în afara tonalității. Toată demonstrația se bazează pe exemplificări din lucrările amintite mai sus. Articolul se încheie cu o bibliografie, care nu se referă numai la ideile novatoare ale lui Webern, ci la toate schimbările care au avut loc în maniera de a compune o muzică ce se bazează „pe cele douăsprezece sunete".

Prezentînd opera „Maria Golovin" de Gian-Carlo Menotti (reprezentată pentru prima dată la Festival of Two Worlds — Spoleto în 1958), Ion Zottos face o comparație între aceasta și lucrările anterioare ale compozitorului american, care a vrut de data aceasta să scrie o operă în care să se arate cum sentimentul dragostei degenerează în gelozie, subiect care se pare că este foarte puțin tratat la ora actuală în lucrări de acest gen. Autorul povestește pe larg subiectul (libretul) operei, acțiunile și psihologia personajelor, analizează amănunțit părțile operei, temele, motivele muzicale, ariile, recitativele, felul în care muzica a reușit să redea subiectul propus. Deși opera nu a plăcut de la început publicului american, compozitorul a reușit să ajungă la o îmbinare perfectă dintre text și muzică, exprimată atît de fericit în expresia „parlar cantando", la o treaptă pe care se pare că nu au atins-o decît Puccini, Musorgski, Verdi (în „Falstaff") și Debussy. Autorul articolului face ample comentarii asupra artei interpreților ca și asupra spectacolelor care au avut loc cu această operă în Grecia.

„Relațiile cu publicul și funcția socio-culturală a teatrului de operă" este un articol în care Dimitris Ioannou se referă în special la problemele de organizare pe care le ridică perioada actuală, în care se știe că spectacolele de operă sînt „în declin" în mai multe țări nu numai în Grecia, în fața Operei Naționale Grecești. În deosebi autorul articolului se referă la relațiile cu publicul, deoarece aceasta este problema esențială care se pune la ora actuală și mai ales de atragere a acestuia la spectacolele de operă ; aceasta este o chestiune socială foarte importantă, avînd în vedere și funcția socio-culturală, pe care o are teatrul de operă. Discuția se poartă în special asupra modului de organizare a acestei instituții, pentru care autorul propune și o schemă (cu serviciile principale și servicii ajutătoare : bibliotecă, discotecă, publicații) extinzîndu-se apoi asupra necesităților repertoriale, asupra cercetării muzicale din domeniul respectiv. Lucrarea este structurată pe șase capitole ce poartă titluri sugestive și care sintetizează problemele discutate.

În articolul „Muzicologia ca disciplină academică" scris de Oly Frangou — Psychopedis, autoarea analizează această nouă disciplină intrată de curînd în planul de studiu al Academiei, deoarece pînă acum s-a dat o atenție mai mare studierii celorlalte ramuri ale muzicii ca : Musiktehnologie, Musikalische Volksund Völkerkunde, Vergleichende Musikwissenschaft și Vergleichende Musikforschung. Aruncînd o privire istorică retrospectivă, autoarea arată că nașterea muzicologiei ca știință s-a produs în secolul al XVIII-lea. După ce este trecută în revistă terminologia folosită de-a lungul timpului, se recunoaște ca valabilă și astăzi distincția operată pentru prima dată de Guido Adler (profesor la Universitatea din Viena) în privința ramurilor studiilor muzicale și anume : ramuri istorice, și ramuri sistematice, acestea din urmă luînd în ultimul timp o amploare deosebită. Sînt indicate și alte direcții ale științei care participă la elucidarea problemelor din cadrul ramurilor istorice sau sistematice (filosofia, psihologia, sociologia, etnologia, antropologia). Încă din anii '70 au început să se poarte discuții asupra chestiunilor legate de modalitățile de studiere a muzicologiei și să se propună schemele necesare pentru dirijarea cercetărilor. Studiile pe această temă s-au publicat în periodicul de specialitate „Die Musikforschung" începînd din 1976. Pe baza tuturor cercetărilor întreprinse se propune o programă sintetică a materiilor pe care trebuie să le cuprindă studierea muzicologiei la nivelul învățămîntului universitar. (programe propuse pentru prima dată de institutul de specialitate de la Hamburg încă din 1974).

Finalul revistei conține un comentariu al lui Ion Zottou asupra vieții muzicale care se desfășoară la prestigioasa instituție de cultură care este „Opera Germană din Berlin", din anul 1984, asupra repertoriului, spectacolelor, artei interpretative etc.

Spirou Klapsis aruncă o privire fugitivă asupra evenimentelor muzicale ale anului 1984 din Grecia și din lume (publicarea de lucrări muzicale, apariții discografice, spectacole, concursuri, festivaluri etc.). Revista se încheie cu o prezentare a „buletinului de critică discografică" și cu scurte rezumate în limba engleză pentru articolele-studii din interiorul periodicului muzical grecesc,despre a cărui prezentare grafică nu putem avea decît aprecieri superlative.

Natalia TRANDAFIRESCU

NOTE

Cel de-al 17-lea Congres Internațional ISME (Societatea Internațională pentru Educație Muzicală) care se va desfășura în luna iulie 1986 la Innsbruck — Austria, va avea ca temă *Noi perspective în muzică — noi îndatoriri pentru educația muzicală*. Această temă va constitui cadrul pentru desfășurarea unor discuții asupra raporturilor reciproce între un mediu muzical în continuă evoluție și o educație muzicală capabilă a-l recepta și a-l determina în același timp. Una din sarcinile importante ale educației muzicale contemporane privește nivelul profesional al muzicii ușoare difuzate prin mijloacele mass-media. Programul Congresului prevede sesiuni plenare, comunicări, atelier, demonstrații, numeroase concerte oferite de tineri muzicieni din toată lumea, expoziții. El va fi însoțit de o mare expoziție internațională muzical-pedagogică de instrumente, mijloace și materiale pedagogice, partituri, discuri, cărți de specialitate.

★

Cea de-a 9-a ediție a Premiului Valentino Bucchi prevede și un Concurs internațional de interpretare și compoziție cu tema *Muzica și natura*. Concursul de compoziție este destinat creației pentru pian inspirată din natură și aptă a fi interpretată de elevi pînă în jurul vîrstei de 13 ani. Participanții, indiferent de țară, au limită de vîrstă 40 de ani.

Concursul cuprinde două categorii : *Categoria A* — lucrări pentru pian solo la 2 mîini, cu o durată maximă de 7 minute (pot fi introduse și fragmente recitate) ; *Categoria B* — lucrări pentru pian solo la 4 mîini, îndeplinind aceleași condiții.

★

Între 4 și 13 octombrie a.c. se desfășoară la Amsterdam „Zilele Muzicale Mondiale" (The World Music Days) sub egida Societății Internaționale de Muzică Contemporană (ISCM). Structura festivalului este foarte variată, ea fiind determinată pe de-o parte de prezența marcantă a unor compozitori de talia lui Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Ton de Leeuw, Helmuth Lachenmann etc., ca și de ponderea însemnată a concertelor cu creații selecționate de juriul internațional (alcătuit din Isang Yun, Andras Szöllösy, Günther Schüller, Klaas de Vries, Dmitri Terzakis, Karel Goyvaerts) ; pe de altă parte, inițiativa ca diferitele secțiuni ale ISCM să propună la rîndul lor, creații semnificative pentru fenomenul muzical al țărilor respective contribuie și ea la dinamica repertorială a festivalului (vor putea fi audiate, spre exemplu, un program de muzică improvizatorică oferit de Vienna Art Orchestra, unul cu lucrări multi-media din Suedia, muzică tradițională și contemporană din Hong Kong ș.a.).

Inclusă în festival, „Săptămîna Muzicală Internațională Gaudeamus" este consacrată tinerilor compozitori ale căror lucrări au fost selecționate de un juriu din care fac parte Szolt Durko, James Dillon și Geert van Keulen, ca și creațiile premiate anul acesta la Concursul Internațional de Muzică Electroacustică de la Bourges.

Două simpozioane cu tema *Muzica nouă și Radio-ul* și respectiv *Poziția compozitorului contemporan* completează manifestările „Zilelor Muzicale Mondiale", în cadrul cărora vor putea fi audiate formații ca Radio Chamber Orchestra, din țara gazdă, dirijată de Ernest Bour, The Hague Philarmonic Orchestra — dirijor Friedemann Layer, The New Ensemble, ASKO Ensemble, formațiile Modern, Fledermann, HATO etc.

M. R.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

EDE TERÉNYI

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Compositeur, musicologue et pédagogue de Cluj-Napoca, Ede Terényi est l'une des personnalités les plus originales de la vie musicale roumaine actuelle. Il est original — dans une égale mesure — par sa manière de combiner des sonorités issues de sources d'inspiration des plus diverses et qui, filtrées à travers son talent et son savoir, assument des sens nouveaux ; secondément, par sa manière d'enseigner — et, sous ce rapport, un manuel d'harmonie et sa thèse de doctorat renferment les repères d'orientation, notamment dans la musique de notre siècle ; troisièmement, mais cela n'est pas de la dernière importance, par ses préoccupations extra-musicales qui témoignent d'une longue pratique dans le domaine des lettres aussi bien que des beaux-arts (dessin, arts graphiques, couleur, le tout concentré dans un grand nombre d'ouvrages que des expositions d'auteur ont fait connaître). Ces *hobbies* n'ont cessé d'accompagner son activité purement musicale et même de l'enrichir, de la rendre plus nuancée. Aussi, n'importe quelle page de partition signée Ede Terényi éveille-t-elle l'intérêt du spécialiste tout autant que du public, parce que l'originalité et, implicitement, la beauté du discours sonore y sont d'ores et déjà pressenties.

Né en 1935, Ede Terényi s'est formé à l'esprit des écoles musicales de Tîrgu-Mureş (1940—1952) et Cluj-Napoca (1952—1958), étant l'élève, à Tg. Mureş, de József Trózner (théorie musicale, harmonie, histoire de la musique, composition) et de Miklós Chilf (piano) ; à Cluj-Napoca, il a eu comme maîtres : Francisc Major (théorie), Gábor Jodál (harmonie, composition), Max Eisikovits (contrepoint), János Jagamas (formes musicales, folklore) et István Lakatos (histoire de la musique). Ensuite, son horizon s'élargit grâce à quelques participations à des cours internationaux de musique, tels que par exemple les *Internatio-*

nale Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt (1974, 1978) qui lui ont permis de connaître de plus près la pensée musicale de Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough (pour la composition), Aloys Kontarsky (piano), Cristoph Caskel (percussion). Depuis 1958 à ce jour, il est enseignant au Conservatoire „George Dima" de Cluj-Napoca, donnant des cours de contrepoint, harmonie et composition.

M'entretenant un jour avec Ede Terényi et séduite par l'étendue de ses connaissances dans les domaines les plus variés, je lui demandai d'où, quand et comment une pareille accumulation de savoir a-t-elle pu acquérir pareille ampleur ? La réponse vint, simple et concise : „J'ai étudié, j'étudie et ne cesserai d'étudier. J'ai lu, je lis et ne cesserai de lire en m'efforçant, assurément dans les limites objetives du possible, de ne rien laisser m'échapper de ce que l'intelligence humaine peut créer ! Le passé m'intéresse dans la même mesure que l'avenir lorsqu'il s'agit de l'activité créatrice entendue dans le plus noble sens du terme. Aussi, mes compositions ont-elles suivi deux directions principales : 1. l'expérimentation, la nouveauté dans la forme, le contenu et le coloris ; 2. la mise en valeur du legs de nos devanciers dans le domaine de l'art sonore ou de la création populaire. En testant à travers temps ces deux directions, suis-je arrivé — dû à l'expérience que, seul, l'âge peut donner au créateur, à faire pencher la balance du côté de la seconde. Durant les dernières années en effet, fidèle à cette conviction, j'allai toujours „en arrière", cherchant mon stimulant dans les œuvres des siècles révolus, et même de plus en plus éloignés : le XVIIIe, le XVIIe, le XVIe... Le résultat a dépassé, je pense, mes plus audacieux espoirs ! Rien que la *Symphonie Bakfark* — dont le point de départ est constitué par les *10 Fantaisies pour luth* de Valentin Bakfark (1507—1576), ce compositeur d'avant Jean Sébastien Bach — qui a remporté en 1978 — a elle seule — non moins de trois grands prix : celui de l'Union des Compositeurs, le prix „George Enescu" de l'Académie de la R. S. de Roumanie et le IIe Prix à la 2e édition du Festival National „Cîntarea României".

Sans aucum doute, il ne fut ni court, ni commode, le chemin conduisant Ede Terényi à la *Symphonie Bakfark*. Trois étapes y sont à relever jusqu'à présent, chacune d'elles étant profondément marquée au sceau de sa personnalité de compositeur et par le caractère du style choisi. Pendant les premiers dix ans (1958—1968), il évolua dans une zone stylistique cernant trois systèmes de pensée : le libre dodécaphonisme, le sérialisme total et l'extrême-structuralisme (à citer : *Sonate aphoristique, „Maïastra", Variations BACH).* Une deuxième décennie (1968—1978) le concentre sur des graphismes musicaux *(Quatuor no. 1, Jeux pianistiques, Symphonie pour deux percussionnistes).* A partir de 1978, il s'attache à un structuralisme-graphisme fondu dans un style néoarchaïque-néobaroque-néofolklorique nourri au mélos spécifique de la *musique savante sud-est européenne* (telle que dans quelques sources : *Codex Cajoni, Fantaisies pour luth* de Valentin Bakfark, un nombre impressionnant de recueils de *mélodies folkloriques autochtones) ;* relevons dans cette ultime période: la *Symphonie Bakfark,* la *Sonate pour violon et piano sur des motifs bartókiens, Vivaldiana, Honterus — ode pour orgue,* la *Suite Hofgreff* etc.

Pour l'avenir ? Il se propose de compléter jusqu'à six, la série des concertos néobaroques dont la *Vivaldiana* pour flûte et orchestre de chambre représente la pièce numéro 1. Déjà sur sa table de travail se trouve le numéro 2 de cette série : un *Concerto (en Fa) pour violoncelle et orchestre à cordes,* aussi bien que le numéro 3 : un *Concerto pour 2 trompettes et orchestre à cordes.*

Dès ces quelques premières pages, le lecteur, espérons-le, a pu se faire une idée sur la diversité de l'œuvre d'Ede Terényi, tant sous l'aspect de la forme et du contenu que sous celui de la variété des instruments (ouvrages de chambre, ouvrages symphoniques, piano, orgue, ensemble de vents, pages de musique chorale, pièces vocales avec accompagnement de piano, concertos instrumentaux). Notre étude — qui ne manquera pas de présenter aussi quelques uns de ses travaux théoriques — se propose, dans ce qui suit, d'analyser certains de ces opus et, le faisant, d'attirer l'attention, avec le maximum d'objectivité possible, sur le caractère d'originalité de ce compositeur — unique d'après nous dans le paysage de la vie musicale roumaine contemporaine.

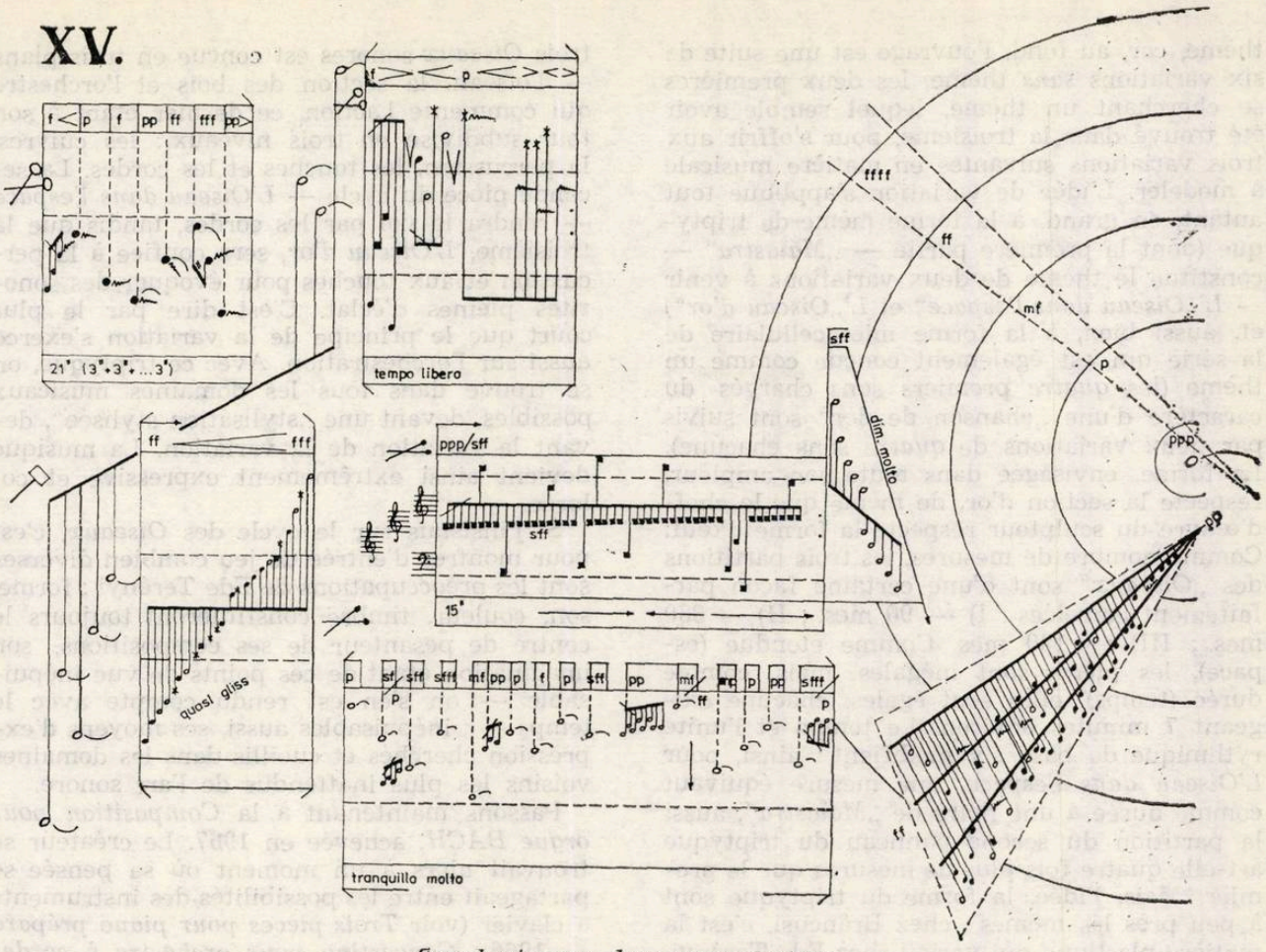
*

Prenons *la première phase de son chemin créateur : „Maïastra"* et *Variations pour orgue BACH* feront l'objet de notre analyse.

„Maïastra", in memoriam Brâncuşi !, des variations symphoniques pour orchestre faisant partie de la série des „hommages" que le compositeur s'est senti poussé... obligé... honoré d'apporter à de grandes et illustres figures de la culture universelle. Ajoutons-y quelques autres titres pareils : *In memoriam Ady* — neuf lieder pour baryton et piano sur des vers d'Ady Endre, poète hongrois ; *Cantato no. 1* pour voix avec accompagnement (dans une double variante) de piano ou orchestre ; *In memoriam József Attila ; Symphonie pour orchestre à cordes, In memoriam Valentini Bakfark ; Sonate aphoristique* pour piano : *Hommage à Béla Bartók ; Prélude no. 1* pour flute solo ; *Hommage a Debussy.*

Avec des compositions comme celles-là, notre créateur s'inscrivait sur une ligne devenue, avant lui, presqu'une tradition, ce qui le mon-

XV.



Symphonie pour deux percussionistes

tre sous une double face : d'une part, il était l'émule reconnaissant ; d'autre part, il était celui qui, par la vigueur de ses qualités personnelles, marchait en avant, en faisant valoir pleinement et même d'une façon inédite les conquêtes obtenues par ses aînés dans le domaine de l'art sonore. Quant aux textes littéraires, à la poésie, ils ont sensiblement modelé son moi intérieur.

Revenons à *„Maïastra" :* „J'ai pris connaissance des chefs-d'œuvre de Brâncuşi — se rappelle le compositeur — au début des années '60. Le sculpteur exerça sur ma personnalité artistique une immense influence, comparable seulement avec l'attrait fascinant de la création de Bartók. L'univers de Brâncuşi me détermina à définir mon credo artistique et même à le remanier. Depuis que je connais ses œuvres je sens d'autant plus que je suis... compositeur. Il m'a affranchi, il a «sculpté» ma pensée musicale et m'a fait don de son extraordinaire faculté de... voir ! Brâncuşi m'a aidé à m'approcher davantage de la création musicale athématique — ou bien dont le thème est à peine esquissé —, attirant mon attention sur le pouvoir expressif de «blocs» — cette fois sonores — tout juste modelés. Ses vingt variations sur *le même thème — les oiseaux* — m'ont réellement fasciné ! J'ai tout de suite désiré refaire à travers les sons ce que le sculpteur avait réalisé dans la pierre, le bois, le marbre, le métal... En 1965, j'ai tracé le plan de mon ouvrage, plus précisément de mes ouvrages car il s'agit de tout un cycle „Brâncuşi" devant renfermer *„Maïastra", „L'oiseau dans l'espace"* et *„L'oiseau d'or"*. Sans doute le principe de construction en est celui de la variation". C'est donc ainsi qu'a pris naissance l'*Hommage à Brâncuşi*, une véritable „Symphonie Brancussienne". De ce triptyque à l'état de projet, seul le premier panneau est aujourd'hui réalisé et achevé : *Maïastra"*, que nous nous proposons de commenter. D'autres préoccupations, d'autres domaines ont éloigné le compositeur de la sphère représentée par la pensée de Brâncuşi, mais le plan initial demeure et les deux autres *Oiseaux* ne manqueront sans doute pas de prendre leur essor sur la portée, car ils existent toujours dans l'âme du compositeur !

„Maïastra" est une composition aux dimensions restreintes, mais pleine d'idées, de force, de vie. Le filon d'inspiration populaire est facilement discernable, du thème — au claires intonations d'une „chanson de dor" roumaine — et jusqu'à son programme, c'est-à-dire au support littéraire des six variations qui, chacune, équivaut à un épisode du conte populaire homonyme. Malgré ces évidentes attaches folkloriques, *„Maïastra"* est une composition sérielle : le son central de la série — *do dièse* — est le commencement de la série, du psedo-

thème, car, au fond, l'ouvrage est une suite de six variations *sans* thème, les deux premières se cherchant un thème, lequel semble avoir été trouvé dans la troisième, pour s'offrir aux trois variations suivantes en matière musicale à modeler. L'idée de variation s'applique tout autant, en grand, à la forme même de triptyque (dont la première partie — *„Maïastra"* — constitue le thème de deux variations à venir — *L'„Oiseau dans l'espace"* et *L'„Oiseau d'or"*) et, aussi bien, à la forme microcellulaire de la série qui est également conçue comme un thème (les *quatre* premiers sons chargés du caractère d'une „chanson de dor" sont suivis par deux variations de *quatre* sons chacune). La forme, envisagée dans toute son ampleur, respecte la section d'or, de même que le chef-d'œuvre du sculpteur respecte la forme d'œuf. Comme nombre de mesures, les trois partitions des *„Oiseaux"* sont d'une certaine façon parfaitement correlées : I) — 90 mes. ; II) — 360 mes. ; III) — 180 mes. Comme étendue (espace), les pièces sont inégales mais comme durée (temps), elles sont égales, chacune exigeant 7 minutes environ. Le tempo et l'unité rythmique de base s'y modifient : ainsi, pour *L'Oiseau dans l'espace*, une mesure équivaut comme durée à une noire de *„Maïastra"*, aussi la partition du second panneau du triptyque a-t-elle quatre fois plus de mesures que le premier. Mais, l'idée, la forme du triptyque sont à peu près les mêmes : chez Brâncuși, c'est la matière plastique qui varie ; chez Ede Terényi, le son avec tous ses attributs de durée, intensité, timbre, coloris, substitué à la matière concrète, palpable, se modifie pareillement.

L'idée même de styliser suit le chemin de Brâncuși : *„Maïastra"* est, de tout le cycle, la partition la plus naturaliste. Le compositeur y rend le plus fidèlement possible l'envol, le chant, les gestes de l'oiseau. Le thème sériel renferme en lui-même des „formes" différentes : les premiers quatre sons — la chanson de dor; les quatre suivants — le motif de l'envol, telle une fusée qui s'élance; enfin le dernier groupe c'est l'ovale (l'œuf), la rondeur imparfaite du corps de l'oiseau.

Les *Oiseaux* de Ede Terényi prennent dans son imagination, comme ceux de Brâncuși, des couleurs — des expressions — différentes : *„Maïastra"* est *rouge* (le son central *do dièse* est l'équivalent, dans *l'imagination du compositeur*, du rouge sanguin) ; *L'Oiseau dans l'espace* aura comme son central le *sol dièse* équivalent du vert foncé, d'un bleu tournant sur le gris, alors que *L'Oiseau d'or* sera „coloré" par un *fa dièse* d'un vert clair, éblouissant.

L'Oiseau brancussien chante, son bec est ouvert. Que peut donc sortir de la gorge d'un oiseau „maïastra" sinon un chant fantastique, aux sonorités irréelles, allant du timbre grave et doux à la stridence d'un son aigu ? Pour le réaliser, le sculpteur du son a utilisé toute la section des bois. En effet, l'orchestration des trois *Oiseaux* sonores est conçue en trois plans — l'oiseau, la section des bois et l'orchestre qui commente l'action, ce dernier étant à son tour subdivisé en trois niveaux : les cuivres, la percussion, les touches et les cordes. La seconde pièce du cycle — *L'Oiseau dans l'espace* — rendra le vol par les cordes, tandis que la troisième, *L'Oiseau d'or*, sera confiée à la percussion et aux touches pour évoquer des sonorités pleines d'éclat. C'est dire par le plus court que le principe de la variation s'exerce aussi sur l'orchestration. Avec ce triptyque, on se trouve dans tous les domaines musicaux possibles, devant une „stylisation stylisée", devant la variation de la variation. La musique devient ainsi extrêmement expressive et colorée.

Si j'insistais sur le cycle des *Oiseaux*, c'est pour montrer d'entrée de jeu combien diverses sont les préoccupations de Ede Terényi ; forme, son, couleur, timbre constitueront toujours le centre de pesanteur de ses compositions, son imagination étant de ces points de vue inépuisable — on s'en est rendu compte avec le temps — ; inépuisables aussi, ses moyens d'expression cherchés et cueillis dans les domaines voisins les plus inattendus de l'art sonore.

Passons maintenant à la *Composition pour orgue BACH*, achevée en 1967. Le créateur se trouvait alors à un moment où sa pensée se partageait entre les possibilités des instruments à clavier (voir *Trois pièces pour piano préparé* — 1966 ; *Concertino pour orchestre à cordes et orgue électronique* — 1958, revu 1969) et les recherches sur l'harmonie dans la composition contemporaine (étude à peine amorcée à l'époque et concrétisée dans l'article *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne* / Successions d'accords spécifiques de la musique moderne / paru dans *Lucrări de muzicologie*, Cluj, no. 5/1969 ; l'apogée de ces préoccupations sera, en 1983, sa thèse de doctorat sur *L'harmonie dans la musique moderne*).

Revenons donc à *BACH*. L'œuvre représente une structure à variations à la manière post-sérielle. Etant pensée jusque dans ses détails extrêmes, son architecture est presqu'indestructible. Prenant le départ sur le généreux thème BACH — clef, début et terme de sa composition qui, de ce fait, accuse une rondeur continue —, le compositeur imagine une suite de *16* variations de caractère pouvant être groupées en quatre grandes parties : *Praeludium* (I. Semplice ; II. Parlando ; III. Pesante ; IV. Misterioso). *Toccata* (V. Feroce ; VI. Agitato ; VII. Energico). *Fantasia* (VIII. Grandioso ; IX. Deciso ; X. Pesante, virtuosamente, Cadenza ; XI. Choral). *Fuga* (XII. Andante, poco rubato ; XIII. Melodioso ; XIV. Sarcastico ; XV. Giusto ; XVI. Cosmico, Tempo I). Très frappant ce revêtement baroque de sonorités toutes nouves, d'harmonies de la toute dernière heure mais choisies pour leur valeur expressive notamment ! Puissance et poésie — voilà ce que s'est proposé l'auteur comme

charge expressive dans les pages de cette partition pour orgue. L'organisation rigoureuse de la structure ne permet pas de déduire à une simple fantaisie sur les objectifs envisagés. Le finale — la *Fuga* — atteint à l'ensemble des douze sons. Le rythme y est aussi conçu dans le détail. Le principe de la section d'or s'y exerce avec précision (Cadenza). La polyphonie, fidèle aux indications de moules faisant loi, semble ne pas s'écarter du chemin tant de fois parcouru jusqu'à ce jour. Pourtant — comme le remarquait l'interprète avec justesse — la *Composition BACH* constitue un ouvrage à surprises, à imprévu, fait de lumières et d'ombres se succédant chaque fois d'une autre manière. Ce n'est pas un retour au baroque que Ede Terényi a réalisé, mais un apport du baroque dans notre contemporanéité, enrichissant sa forme stricte de tout ce que la nouveauté peut lui conférer et ajouter en beauté, en expressivité. Ici encore, les possibilités du compositeur sont illimitées. Dès lors, ici encore, la rigueur de la construction s'agence à la fantaisie gouvernant le discours sonore introduit dans le moule. Le résultat : une partition ingénieuse mise sous le signe des deux dominantes souhaitées par l'auteur — *puissance* et *poésie*.

*

La seconde phase de création de Ede Terényi est notamment représentée par son *Quatuor no. 1 à cordes* écrit en 1975. Faisant démarrer l'analyse du niveau de la structure envisagée dans son ensemble, on constate que l'organisation même des mouvements composants affirme avec évidence la forme de BAR (où *A* — thèse, *A* — antithèse et *B* — synthèse). Les six mouvements se groupent deux à deux par l'indication *attacca* : I avec II, III avec IV, la synthèse finale étant marquée au maximum par l'interpénétration, la superposition, l'englobement du VIe mouvement (dans ce cas *imaginaire)* dans la partition du Ve. La substance musicale se place sur une voie de milieu entre le diatonique et le chromatique, le tonal et le modal, le folklore et les grandes traditions de la civilisation musicale européene.

En dehors de la variante de combinaison 2 + 2, on y trouve aussi celle de 3 + 3, surtout lorsqu'il s'agit de signaler des différences de contenu tout au long de la composition.

Ces relations sont destinées à transposer sur le plan esthétique le message artistique, l'idée philosophique, la pensée du compositeur projetée sur l'art sonore.

La dramaturgie de l'œuvre envisage deux directions contraires qui essaient de s'équilibrer : la première part de la paisible méditation du premier mouvement et descend — à travers les tensions expressives du troisième — vers les états affectifs les plus profonds, vers un bouleversement psychique exprimable en musique. Et, de ce fait, le qualificatif de „tenebroso" est le seul — affirme l'auteur — capable de suggérer l'atmosphère du *V^e^ mouvement* dont l'apogée se concrétise à travers quelques mesures renvoyant tout de suite à la gravité d'une marche funèbre. La seconde direction, ascendante, transforme le coloris, le jeu léger et le sourire du IIe mouvement en ironie et grotesque (IVe mouvement), pour aboutir au VIe à l'improvisation, à la dispersion, à ces „bagatelles" qui vident l'expression de toute trace ou ébauche de sentiment, de vie, de chose vécue.

Sur un schéma graphique rigoureusement calculé, la matière musicale vient parfaire sur le plan sonore tant le dessin graphique, tout en poursuivant la même idée d'unité dans la variété, que le sens esthétique proposé. L'ouvrage débute sur trois accords particulièrement chargés qui affirment en même temps la consistance de l'œuvre qu'en essence le matériau harmonique et mélodique sur lequel reposera l'entière création. Dès cette première démarche, à retenir la faveur accordée au développement chromatique dont relèveront aussi bien le thème du Ier mouvement que les glissandi spécifiques du second. Le finale de l'œuvre sera centré sur le pôle opposé — un son unique — l'*unisono do* qui sera néanmoins atteint par une même démarche chromatique, doublée cependant aussi par un pas gradué. Cet unisson de la fin ayant réuni à grand-peine l'ensemble des forces épuisées dans les V (VI) mouvements du quatuor, se trouve investi de toutes les ressources qui rendent possible un *nouveau commencement* — l'idée dont relève l'ouvrage.

L'écriture instrumentale — laquelle fait usage de toutes les virtualités traditionnelles des quatre instruments — complète la palète sonore d'effets tout nouveaux. Les recherches du compositeur dans cette direction visent *une oscillation permanente entre le son et le bruit*. La gradation des effets part des traditionnels „Bartók-pizz" ainsi que des effets *con legno*, enrichissant les possibilités de production sonore de „nouveautés" comme : *con sordino battuta + gliss., con le dita batt., cordier frappé + pizz*, le parler descendu sur la scène dans la partition du Ve mouvement au cours de la première improvisation, la *scordatura* et une citation musicale improvisée au Ier violon toujours dans le Ve mouvement.

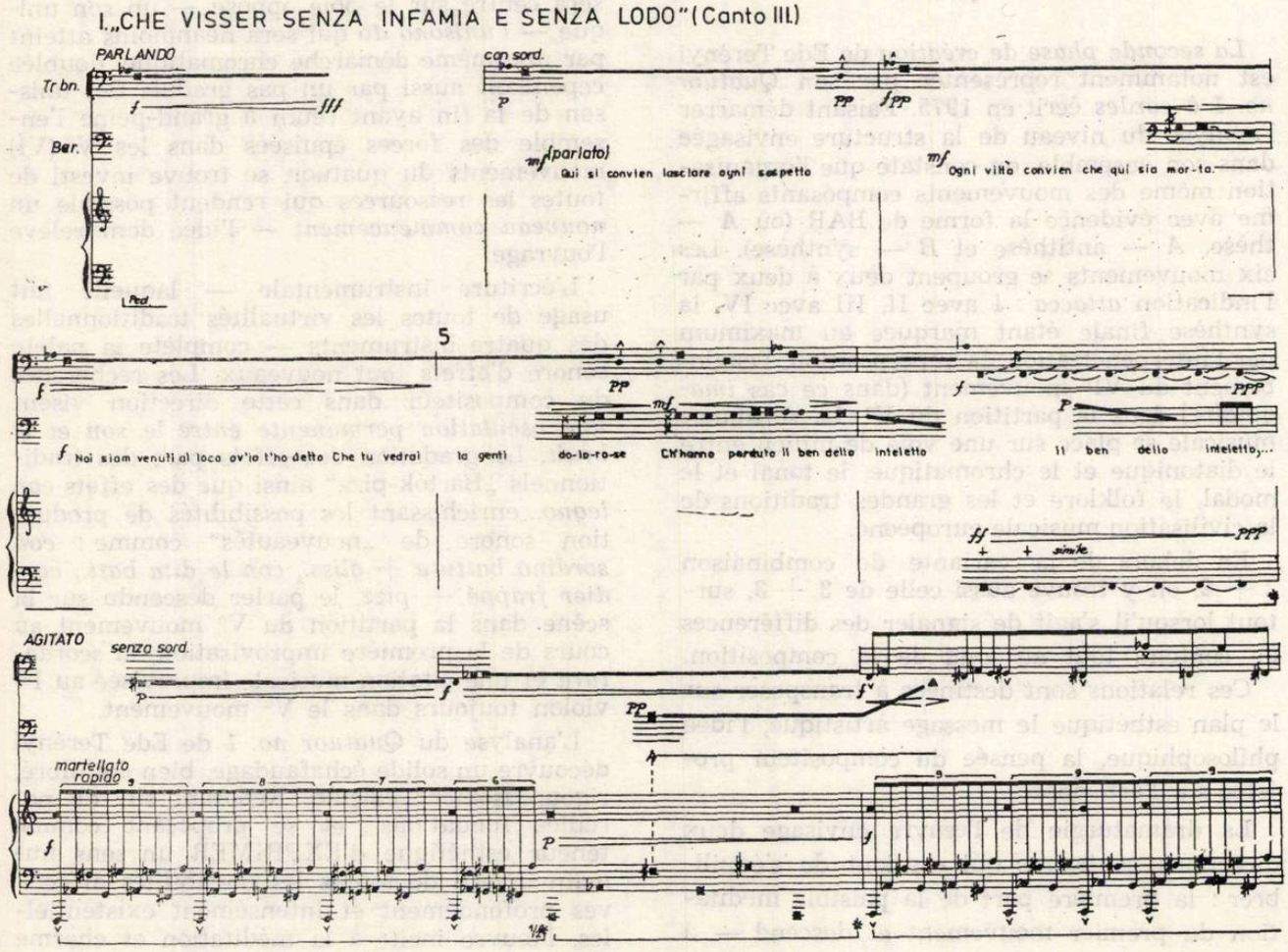
L'analyse du *Quatuor no. 1* de Ede Terényi découvre un solide échafaudage, bien équilibré, rigoureusement calculé. Reposant sur de pareilles fondations et se proposant comme teneur esthétique d'EXPRIMER un sens humain investi de toutes les possibilités affectives profondément et intensément existentielles, l'œuvre incite à la méditation et charme l'auditeur.

Le manque d'espace suffisant ne me permet pas davantage qu'une présentation dans les grandes lignes des préoccupations de theâtre instrumental qui, également, retiennent le compositeur. Un de leurs premiers résultats en est la composition *Tercets de Dante* (1971) pour baryton, trombone et pianc (avec l'ajout possible d'un opérateur de marionnettes). Relisant les premiers tercets de Dante dans la *Divine Comédie* — dit-il —, tels ces vers : Et j'arrivai au milieu de ma vie / Dans un bois touffu / Car j'avais égaré la voie vers les crêtes, j'en ai été surpris. C'est un homme de mon âge qui parle ainsi à plus de cinq siècles de distance. Et je me rendis compte que je pourrais, peut-être, me le reconstituer dans sa réalité d'HOMME si je cherchais son comportement dans le millième de situations de la Divine Comédie. Je trouvai donc les scènes avec Dante, l'homme actif. En voici une, transposée dans le deuxième mouvement de ma composition : ...Dante assiste amusé et non sans se repentir ensuite à la dispute entre Adam le faux monnayeur et le grec Simone, celui qui avait ourdi la manigance du cheval troyen ; la souffrance commune — *la soif* —, loin d'unir ces deux, les excite tout au contraire l'un contre l'autre et, réciproquement, ils se disent des mots de haine et se maudissent dans un dialogue qui se succède rapidement et plein de vivacité ; le grotesque de cette situation ressort d'autant plus frappant que c'est le spectateur seulement qui s'en rend compte et non les héros concernés... Ma musique, s'efforçant de rendre filèlement le texte choisi, n'a pas d'autre but que de rendre actuelles des idées qui, il y a plus de 700 ans déjà, étaient modernes et le sont toujours".

C'est ainsi qu'ont prin forme les *Tercets de Dante*, œuvre tripartite, où chaque mouvement est introduit par un vers servant de leitmotiv litteraire : I. „...ceux qui, dans la vie, ne cherchèrent ni bien ni mal à faire..." (Introduction. Agitato (a + b + c + c + b + a) en *fa. II.* „...car, de les écouter, est vil..." (Burletta-rondeau) en *la.* III. „...un esprit... les frappa au visage avec force..." (Andante fantaisie, épilogue) en *fa.*

★

Pour *la troisième phase de création*, nous nous occuperons de la *Symphonie Bakfark* et de *Vivaldiana* (premier concerto d'un cycle de six concerti instrumentaux néobaroques).



Tercets de Dante

Nous voici maintenant arrivés à la période où le compositeur se préoccupe, plus précisément continue de se préoccuper, de la mise en valeur avec le plus de prégnance possible du legs musical des siècles passée : il s'agit de fondre et de remanier ce legs à travers le prisme de l'œil et de l'ouïe de l'homme du XXe siècle visant le... XXIe siècle ! Jusqu'à la date où il compose sa *Symphonie Bakfark*, Ede Terényi était déjà arrivé à un style très personnel, le désignant en propre dans le contexte de sa génération. De tout temps particulièrement attentif à la musique d'aujourd'hui comme d'hier, il a trouvé une modalité originale pour agencer harmonieusement dans ses compositions ces deux (apparents) extrêmes. Prirent ainsi vie : les *Variations pour orgue BACH* (1970), les *Danses galantes* (1976) avec renvoi immédiat aux sonorités du XVIIIe siècle, les *Madrigaux Balasi* (1970—1972), la *Symphonie Bakfark* (1978), la *Suite Hofgreff* (1982) et *Honterus-Ode* (1983), ces deux derniers opus étant intimement reliés au XVIe siècle. *Vivaldiana* (1983) est venue ajouter l'hommage du compositeur au célèbre créateur du XVIIIe siècle. Dans tous ces ouvrages, Ede Terényi s'est essayé à placer l'un en face de l'autre le créateur du siècle révolu et le créateur du siècle contemporain : en d'autres mots c'est *le passé qui regarde le présent* et *le présent qui se rappelle le passé*, ou bien — autrement dit — *le présent qui vise en égale mesure et le passé et l'avenir.*

Valentin Graf Bakfark (1507—1576) fut un représentant du baroque musical en même tempe qu'un prédécesseur de J. S. Bach. Vivant et se manifestant en Transylvanie, il fut fortement influencé par le caractère du mélos folklorique roumain. En partant d'une intention musicologique — la recherche scientifique des *10 Fantaisies pour luth* écrites par le compositeur transylvain du XVIe siècle — le créateur actuel matérialise les résultats de sa recherche dans une œuvre qu'il conçoit en *dix* parties :

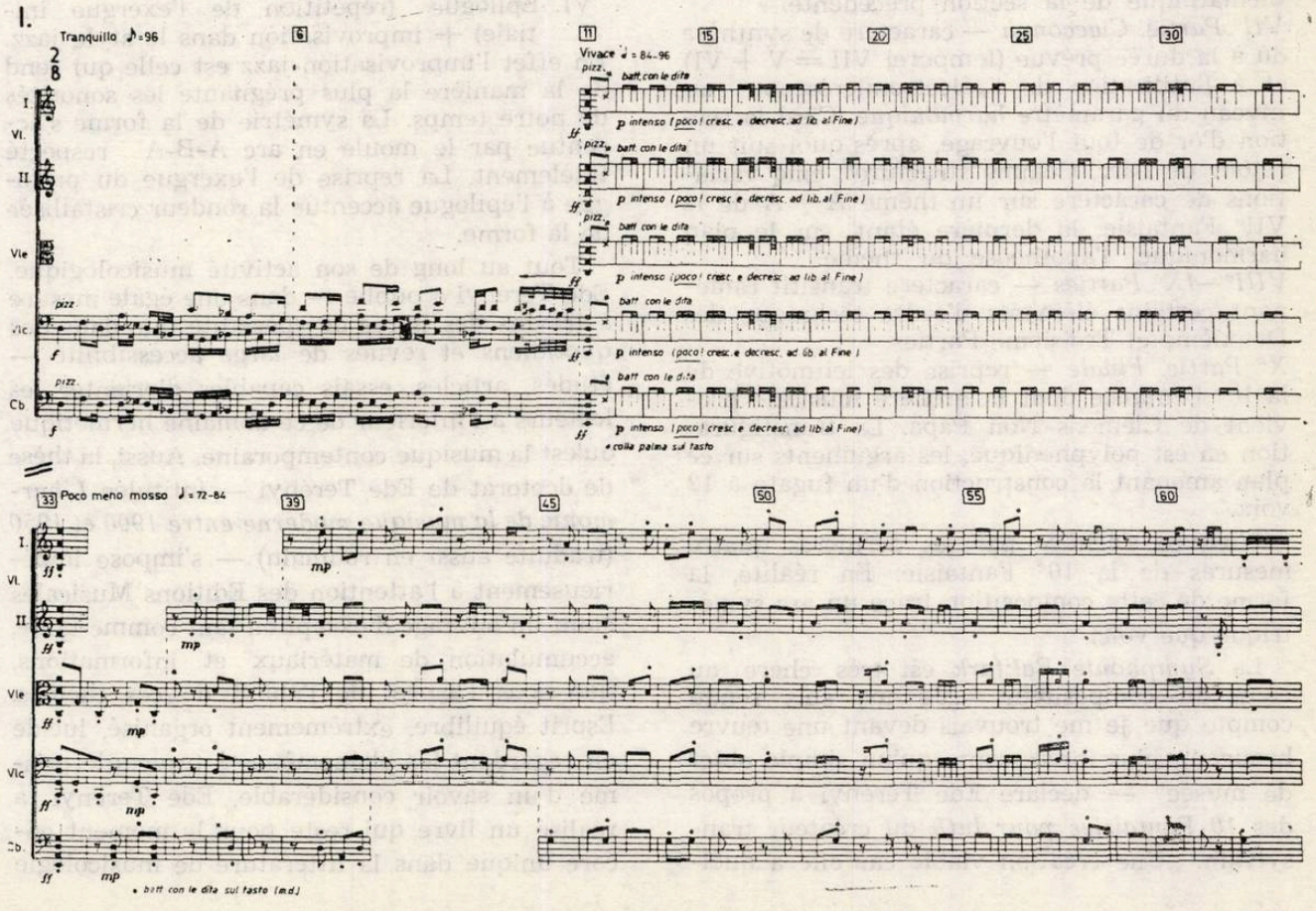
I. INTRODUCTION. Citation au début et à la fin de quelques mesures de la *première* Fantaisie, en utilisant un commentaire musical relevant de „l'électro-microscope" rytmique, traduit en arguments rythmiques investis d'une vision toute propre au XXe siècle, faite de vitesse et de dynamisme.

La forme de la *Première Partie* est construite d'une suite de *cinq variations* (la Symphonie toute entière se concrétisant au Finale dans une variation d'envergure où les 10 sections se groupent dans une forme du

IN MEMORIAM BAKFARK

SIMFONIE PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE — SIMPHONY FOR STRINGS ORCHESTRA

TERÉNYI EDE



type A-B-C-A coda, par conséquent une forme symphonique) :

var. 1. — travail de composition au niveau du rythme ;

var. 2. — le matériel musical est amené aux „sons purs" *(non vibrato)* ;

var. 3. — caractère archaïque obtenu de l'écriture des sons réels hors la portée ;

var. 4. — chaque instrument exécute quatre sons dans le but de faire ressortir la transposition du luth au niveau de l'orchestre, mais on ne précise pas les sons eux-même, seulement les lignes sonores qu'il s'agit de suivre ;

var. 5. — reprise de la citation de l'Introduction.

IIe Partie — travail de composition autour de sons amplifiés sur le plan vertical. (caractère transitif).

IIIe Partie — amplification du matériel musical de base en l'orchestrant.

IVe Partie — amplification sur le plan mélodique par un „resserrement" horizontal (point de tension, caractère transitif de même que dans la IIe Partie où il s'agissait d'un plan vertical).

Ve Partie. Pavane — sans citation ; construite sur une série modale formée du son final de chaque fantaisie (10 sons par conséquent), le résultat morpho-syntactique ayant un schéma (A + A) + (B + B) + C + C), respectivement a + ab + abc.

VIe Partie. Gagliarda — reprise du matériel thémathique de la section précédente.

VIIe Partie. Ciacconna — caractère de synthèse dû à la durée prévue (temporel VII = V + VI) et à l'utilisation de l'„électromicroscope" au niveau du paramètre *harmonique.* C'est la section d'or de tout l'ouvrage, après quoi suit un retour de l'arc. Comme structure : cinq variations de caractère sur un thème A + A de la VIIe Fantaisie, la dernière étant, sur le plan harmonique, l'apothéose du thème.

VIIIe—IXe Parties — caractère transitif ramenant certains éléments d'ordre technique des Deuxième et Troisième Parties.

Xe Partie. Finale — reprise des leitmotive de la 10e Fantaisie dont la matière musicale provient de Clemens Non Papa. La transfiguration en est polyphonique, les arguments sur ce plan amenant la construction d'un fugato à 12 voix.

L'œuvre s'achève par les dernières quatre mesures de la 10e Fantaisie. En réalité, la forme de cette composition trace un arc symétrique que voici :

La *Symphonie Bakfark* est très chère au cœur du compositeur. „Je me suis rendu compte que je me trouvais devant une œuvre beaucoup plus intéressante qu'un simple objet de musée" — déclare Ede Terényi à propos des *10 Fantaisies pour luth* du créateur transylvain. „Une création viable car elle a quelque chose à dire. D'où, mon brûlant désir de les *revitaliser,* de les rendre au public en créant à mon tour une œuvre qui soit un hommage — au plus noble sens du terme — à un devancier de la musique autochtone".

Vivaldiana, pour flûte solo et orchestre, propose comme point de départ l'idée suivante : comment aurait écrit un compositeur contemporain de Vivaldi mais placé dans une autre sphère de civilisation, soit dans l'Est de l'Europe ? Elle est particulièrement intéressante l'observation faite par Ede Terényi, puis matérialisée par lui dans cette œuvre, à savoir que, pratiquement, tout en faisant usage des mêmes matériaux composants de travail (systèmes oligocordiques, symétries de construction etc.), la production folklorique des divers point cardinaux de notre vieux continent en est si différente ! Reprenant en essence la technique de composition vivaldienne, Ede Terényi aboutit a une pièce dont la sonorité est toute autre — où plus d'une fois résonne l'écho d'une chanson populaire roumaine ! Sant doute aussi, n'oublie-t-il pas que ses pages appartiennent à la deuxième moitié du XXe siècle et que par conséquent elles doivent se présenter sous des formes fixes : Prologue (à exergue)

I. Menuetto 3/3
II. Quasi Trio (menuetto da capo)
III. Largo-Allegro gioccoso avec fl. piccolo
IV. Andante 9/8
V. Moderato
VI. Epilogue (répétition de l'exergue initiale) + improvisation dans le style jazz.

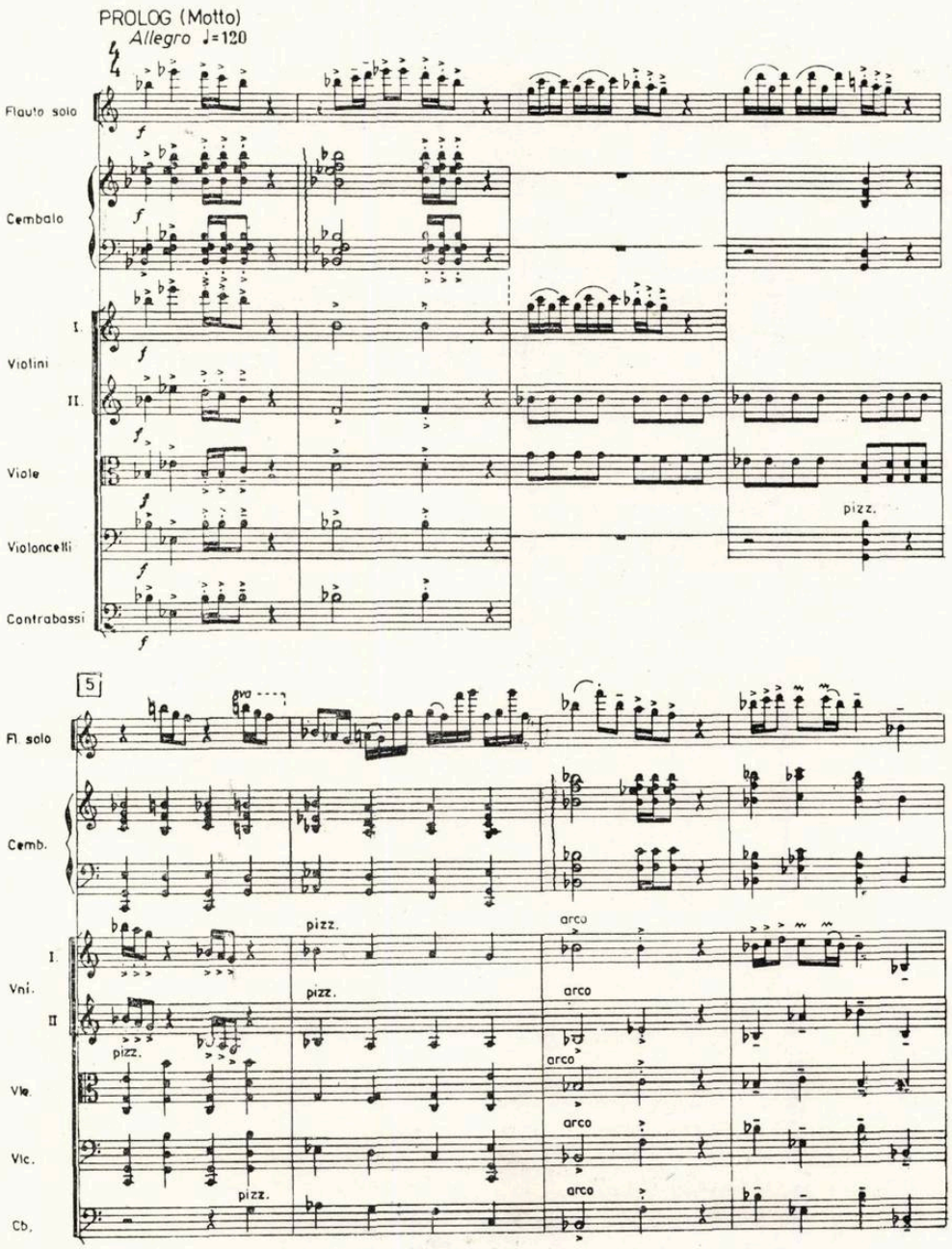
En effet l'improvisation-jazz est celle qui rend de la manière la plus prégnante les sonorités de notre temps. La symétrie de la forme s'accentue par le moule en arc A-B-A respecté fidèlement. La reprise de l'exergue du prologue à l'épilogue accentue la rondeur cristallisée de la forme.

Tout au long de son activité musicolcgique, Ede Terényi a publié — dans une égale mesure à travers des livres de spécialité que dans des quotidiens et revues de large accessibilité — études, articles, essais capables d'orienter les lecteurs à l'intérieur de ce domaine hermétique qu'est la musique contemporaine. Aussi, la thèse de doctorat de Ede Terényi — intitulée *L'harmonie de la musique moderne entre 1900 et 1950* (traduite aussi en roumain) — s'impose impérieusement à l'attention des Editions Musicales étant un ouvrage d'exception tant comme taille, accumulation de matériaux et informations, que sous l'aspect de l'abord de ces thèmes. Esprit équilibré, extrêmement organisé, lucide en regardant les phénomènes à travers le prisme d'un savoir considérable, Ede Terényi a réalisé un livre qui reste pour le moment encore unique dans la littérature de musicologie

de notre pays. Les amples chapitres s'intitulent : I. Système harmonique gravitationnel dans la musique XXe siècle ; II. Système harmonique non-gravitationnel (géométrique) ; III. Synthèse des deux systèmes harmoniques ; IV. L'univers harmonique de la musique roumaine contemporaine.

Pour conclure ces lignes sur la personnalité d'Ede Terényi disons, de plus, qu'il se situe à une place de choix dans le paysage musical contemporain de la Roumanie, tout autant par la solidité de sa formation que par l'originalité de ses préoccupations dans le domaine de la forme et de l'expressivité sonore. Ses partitions en sont des preuves concrètes. C'est aussi un des meilleurs musicologues roumains, se singularisant d'ailleurs — dans ce vaste domaine qu'est la MUSIQUE — toujours par le caractère de ses recherches qui visent les décennies d'un siècle, le XXe, sur lequel le temps — filtre suprême — n'exerce pas définitivement son action de décantage ; ses compositions autant que ses écrits et études de spécialité sont à même de représenter dignement la pensée musicale roumaine actuelle hors des frontières du pays, car ils la désignent comme synchronique de la vie musicale et de la recherche musicologique internationale.

En français par Colette Ghimpeţeanu



Vivaldiana

MUZICA Nr. 9 48 p. București — Septembrie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factori poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Brăduț Corneliu — concert

I.P. Informația — c. 1516

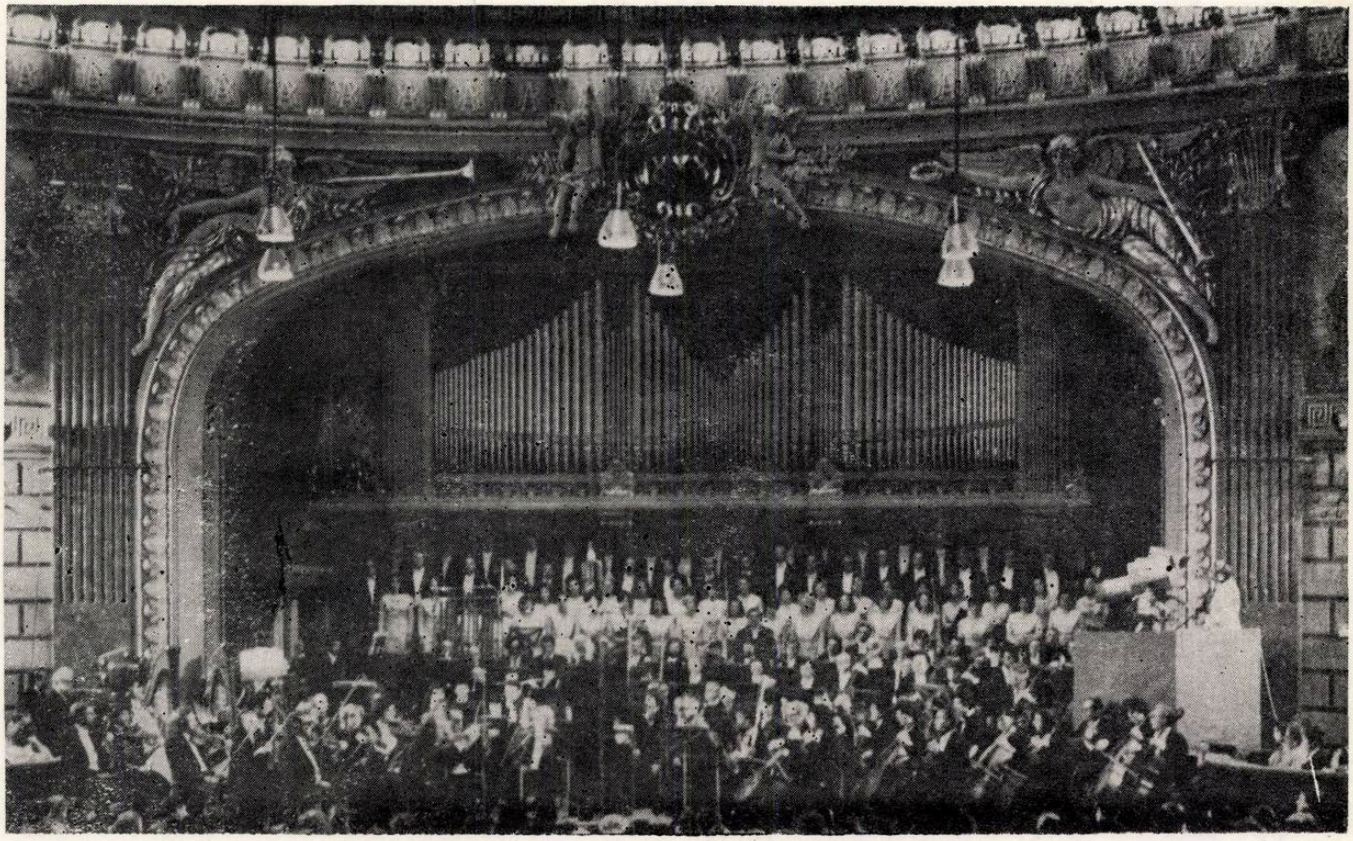
Lei 15

10

OCTOMBRIE 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALE



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 10 (397) OCTOMBRIE 1985

Festivalul internaţional „George Enescu" ediţia a X-a

Marţi 17 septembrie 1985, la Ateneul Român, a avut loc festivitatea de deschidere a celui de-al X-lea Festival internaţional „George Enescu", manifestare organizată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, Radioteleviziunea Română, Agenţia Română de Impresariat Artistic. Cuvîntul inaugral a fost rostit de tovarăşa Suzana Gâdea, preşedintele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste.

Stimate tovarăşe,
Stimaţi tovarăşi,
Dragi oaspeţi,

În atmosfera de înălţător patriotism şi intensă efervescenţă creatoare cu care întregul nostru popor acţionează, în strînsă unitate de cuget şi simţire, pentru înfăptuirea hotărîrilor adoptate la Congresul al XIII-lea al partidului, a orientărilor formulate cu clarviziune ştiinţifică de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele ţării, trăim un moment de aleasă sărbătoare a muzicii româneşti, a culturii noastre socialiste.

Aici, sub cupola aproape centenară a Ateneului Român, unde au răsunat strunele viorii fermecate a lui George Enescu, unde s-au făcut auzite capodoperele creaţiei naţionale şi universale, unde s-au perindat cei mai de seamă muziceni români şi străini ai veacului nostru, aici, în acest edificiu devenit simbol al muzicii, inaugurăm astă seară cea de a X-a ediţie a Festivalului internaţional „George Enescu" — expresie elocventă a preţuirii deosebite de care se bucură cultura, viaţa spirituală în România socialistă.

În acest cadru sărbătoresc, cu cele mai profunde sentimente de recunoştinţă şi mîndrie patriotică, subliniem atenţia consecventă pe care Partidul Comunist Român, secretarul său general o acordă creşterii rolului culturii şi artei în patria noastră, asigurării condiţiilor optime pentru dezvoltarea conştiinţei socialiste a oamenilor muncii şi aducem un fierbinte şi profund omagiu tovarăşului Nicolae Ceauşescu, patriot înflăcărat, revoluţionarul consecvent, ctitorul României moderne socialiste.

Adresăm totodată întreaga noastră recunoştinţă tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, eminent om politic şi savant de reputaţie mondială, pentru grija şi sprijinul permanent pe care-l acordă ştiinţei, învăţămîntului şi culturii româneşti.

În anii construcţiei socialiste şi cu deosebire în cele două decenii de cînd în fruntea partidului şi a ţării se află tovarăşul Nicolae Ceauşescu, muzica românească, compozitorii şi interpreţii de toate genurile muzicale au înregistrat succese remarcabile, ceea ce pune în evidenţă talentul şi geniul creator al poporului nostru.

Valorificarea creaţiei marelui nostru compozitor, violonist, pianist, dirijor şi pedagog, figură proeminentă a vieţii muzicale mondiale din prima jumătate a secolului, se înscrie pe linia politicii Partidului şi Statului nostru. Enescu reprezintă un om de aleasă simţire şi expresie românească, personalitate care a deschis calea spre universul creaţiei sprijinită pe elementele esenţiale specifice folclorului nostru muzical, atît de măiestrit încorporate în opusuri ce s-au constituit în modele desăvîrşite. Urmîndu-i exemplul, muzicienii

de după el şi cei de azi, contemporanii noştri, au adăugat patrimoniului naţional lucrări pline de idei generoase, acordate înaltelor comandamente ale societăţii româneşti. Avem în prezent o viaţă muzicală vie, intensă, substanţială, diversă, cunoscută şi apreciată de publicul nostru larg, de specialişti de peste hotare.

Festivalul naţional „Cîntarea României", amplă manifestare a muncii şi creaţiei susţinută de milioane de talente în toate domeniile, a relevat nu o dată un potenţial muzical excepţional ce a determinat ca viaţa artistică românească să cunoască o continuă ascensiune, contribuind la cultivarea şi dezvoltarea tradiţiilor culturale ale poporului român, la îmbogăţirea patrimoniului cultural universal, obţinînd astfel un bine meritat prestigiu internaţional. Încadrat în acest context, Festivalul internaţional „George Enescu", în cea de a X-a ediţie a sa, antrenează forţe creatoare şi interpretative de seamă ale ţării, cărora li se adaugă formaţii şi personalităţi din întreaga lume.

În felul acesta se demonstrează forţa de comunicare a muzicii, capacitatea ei de a înfrăţi inimile în îndemnurile umanitare, în spiritul idealurilor nobile de colaborare şi pace, promovate cu consecvenţă de partidul şi statul nostru, de preşedintele ţării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, de către tovarăşa Elena Ceauşescu. În zilele Festivalului vor avea loc 46 de concerte simfonice, de cameră, corale, spectacole de operă, balet şi operetă. Vor fi audiate desigur lucrări ale lui George Enescu : simfonii, suite, cvartete, sonate, lieduri, opera „Oedip" — lucrări ale altor compozitori români marcanţi, ca şi alte multora din generaţia tînără, în total peste 80 de lucrări de compozitori români. Alături de acestea, vor răsuna, într-o deplină armonie a valorii, capodopere ale literaturii universale. Festivalul găzduieşte interpreţi din numeroase ţări din trei continente. Substanţialitatea şi diversitatea programelor, renumele artiştilor care le vor da viaţă constituie garanţia de calitate a festivalului şi justifică aprecierea că Bucureştiul este un centru muzical de primă importanţă.

Vă rog să-mi permiteţi ca, în numele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, al organizatorilor, să mulţumesc tuturor oamenilor de artă care îşi vor da concursul la realizarea festivalului, să le urez deplin succes, iar dumneavoastră, stimaţi auditori, înalte satisfacţii artistice.

Declar deschis cel de al X-lea Festival internaţional „George Enescu".

Stimaţi tovarăşi, Stimaţi oaspeţi de peste hotare,

Vă rog să-mi permiteţi să declar deschise lucrările Simpozionului de muzicologie, consacrat celei de a X-a ediţii jubiliare, a prestigiosului Festival Internaţional „George Enescu", eveniment cultural major, care încă de la prima sa ediţie s-a impus definitiv în calendarul manifestărilor de seamă ale vieţii muzicale româneşti şi de peste hotare. Primele acorduri ale actualei ediţii a Festivalului au răsunat aseară sub cupola monumentalului Ateneu, în care îşi desfăşoară activitatea Filarmonica ce poartă numele ilustrului muzician român.

Salutăm prezenţa la lucrările simpozionului a distinşilor oaspeţi de peste hotare care au răspuns invitaţiei noastre de a participa la această importantă manifestare omagială ce se desfăşoară în această perioadă în România socialistă.

Cea de a X-a ediţie a Festivalului Internaţional „George Enescu" are loc în anul în care poporul nostru a omagiat împlinirea a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al Partidului, piatră de hotar în amplul proces de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în România, perioadă pe care, cu profundă mîndrie patriotică, poporul nostru o numeşte Epoca NICOLAE CEAUŞESCU. Impetuoasa dezvoltare a patriei noastre în acest răstimp îşi are reflexul şi în faptele de cultură, în fenomenul artistic contemporan. Făurim un om nou, cu o nouă condiţie umană, un om care este conştient că împlinirea sa este parte integrantă din împlinirea ţării, spre înfrumuseţarea căreia se dezvoltă toate talentele, toate aptitudinile creatoare ale fiilor săi. Înfăptuirile de azi au la temelie străduaniile înaintaşilor, contemporanii noştri realizînd idealurile înălţătoare, patriotice şi umaniste ale acestora, într-un generos cadru de afirmare a valorilor artei componistice şi interpretative, de instrucţie şi educaţie muzicală.

Încă de la prima ediţie, din 1958, Festivalul Internaţional „George Enescu" a intrat în conştiinţa contemporană. Muzicianul român s-a bucurat nu numai de faima violonistului, pianistului, dirijorului şi mai cu seamă a compozitorului, ci şi de dragostea caldă a celor care l-au cunoscut ca om. Personalitatea sa de mare altitudine artistică, morală şi civică era copleşitoare, Enescu cucerindu-şi pe drept un loc de frunte în cultura universală a epocii sale.

Fără a face o analiză exhaustivă consider că este potrivit să evidenţiez, cu acest prilej, doar unele din trăsăturile importante ale bogatei şi complexei sale activităţi. Prin valoarea crea-

ţiei sale, de mare densitate emoţională şi de înaltă perfecţiune a formei, Enescu s-a impus în rîndul personalităţilor de prim ordin ale muzicii secolului XX. Dacă în creaţii ca Rapsodia a II-a, inspirată din pagini vibrante ale istoriei naţionale, Simfonia I, denumită „Eroica enesciană", Preludiul la unison din Suita I pentru orchestră, care esenţializează lirismul doinei ancestrale, Rapsodia I sau Sonata a III-a pentru pian şi vioară, exprimînd „caracterul popular românesc", Enescu redă fiinţa noastră în tot ce are ea mai profund şi mai peren, dacă opera „Oedip" este o copleşitoare rostire a adevărului despre om faţă cu destinul, o lucrare cum este Simfonia a III-a simbolizează angajarea artistului în lupta contra războiului şi pentru afirmarea păcii. Enescu transpune în această lucrare, interpretată în 1919, meditaţia gravă asupra evenimentelor generale de prima conflagraţie mondială. Convins că arta nu poate propăşi acolo unde este *„ură şi opresiune", că „sufletul omenesc nu se poate dărui decît în pace"*, Enescu pleda pentru triumful raţiunii, pentru o atitudine demnă nu numai la scara individuală, ci la scara naţiunilor şi a planetei întregi. *„Pacea* — spunea marele artist — *nu poate fi asigurată decît atunci cînd toate naţiunile vor fi călăuzite de principiul de cinste, moralitate şi sinceritate în raporturile lor cu celelalte naţiuni care le înconjoară"*. În ceea ce priveşte bogata sa activitate concertistică, unanim apreciată — pe plan naţional şi internaţional — aceasta l-a făcut stimat nu numai printre muzicieni, ci şi în rîndurile unui public extrem de larg şi de divers, bucurînd pe ascultători cu marea sa artă violonistică, pianistică, dirijorală, prin talentul său de excepţie şi dăruirea cu care interpreta lucrări de referinţă din creaţia muzicală universală şi naţională.

Instituirea Festivalului Internaţional „George Enescu" se înscrie pe linia omagierii oamenilor de seamă ai poporului român, în spiritul politicii cultural-educative a partidului nostru. Prin organizarea manifestărilor consacrate omagierii lui George Enescu, din acest început de toamnă, ne facem o datorie patriotică, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care, în magistrala expunere la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, spunea : *„Nu se poate vorbi de educaţie patriotică socialistă fără cunoaşterea şi cinstirea trecutului, a muncii şi a luptei înaintaşilor"*. Actuala ediţie a Festivalului Internaţional „George Enescu" este un fericit prilej de valorificare superioară a moştenirii enesciene, de popularizare a creaţiei româneşti în general. Astfel, în cele 46 de manifestări ale acestor 11 zile de sărbătoare culturală (17—27.IX), pe lîngă creaţii ale muzicii universale, vor fi interpretate peste 100 de lucrări : opere, balete, simfonii, muzică de cameră, coruri — semnate de 76 de compozitori români, 25 dintre lucrările prezente în Festival aparţinînd creaţiei enesciene. După cum ne este cunoscut, concertele şi spectacolele Festivalului se bucură de participarea unor prestigioase colective artistice, a unor maeştri ai baghetei, solişti vocali şi instrumentişti, balerini, din România, din U.R.S.S., P. P. Chineză, Franţa, Anglia, R.S. Cehoslovacia, R.S.F. Iugoslavia, R.D. Germană, Italia, R.F. a Germaniei Suedia, Spania, Argentina, Japonia — în total 14 ţări.

Avînd convingerea că actuala ediţie a Festivalului Internaţional „George Enescu" va răspunde înaltelor comandamente din care a luat fiinţă, vă rog să-mi permiteţi ca, în numele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor să vă mulţumesc pentru participarea tuturor celor prezenţi, să urez deplin succes lucrărilor simpozionului nostru şi pentru noi toţi momente de cît mai înălţătoare satisfacţii estetice.

Cuvînt rostit la deschiderea Simpozionului de muzicologie de :

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU
Preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România
Rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti

ACTUALITATEA SINTEZEI STILISTICE ENESCIENE

Octavian Lazăr COSMA

Compozitorii români ai zilelor noastre se raportează frecvent la George Enescu. Pentru unii, reprezintă o amintire vie, revenind pe retina memoriei prin sprijinul direct sau indirect oferit cu generozitate în perioada afirmării ; pentru alții, constituie o prezență activă, datorită imboldurilor stilistice pe care le emit partiturile sale. Pentru unii, Enescu a fost un contemporan, iar pentru alții rămîne un precursor. În contextul muzicii românești din secolul XX personalitatea complexă a lui Enescu se aseamănă cu un pisc semeț ce se detașează de relieful înconjurător, dominîndu-l prin monumentalitate. Într-un asemenea cadru, apare firesc ca orientarea să se facă prin raportare la acel pisc. El oferind însă priveliști ce diferă în funcție de poziția subiectului care-l observă.

Pornind de la acest adevăr, se impune reactualizarea experienței și moștenirii lui Enescu. În evoluția sa ascendentă, Enescu apare cînd inventiv prelucrător de melodii orășenești, un rapsodist sclipitor, cînd un exemplu stimulator pentru ceea ce se poate realiza generalizînd atributele folclorice. Paradoxul se menține cînd se conduce mai departe investigația ; pentru unii observatori, creația lui Enescu apare valoroasă în măsura în care s-a identificat cu sursa folclorică, în timp ce pentru alții, în măsura în care s-a îndepărtat de ea, păstrîndu-i doar atribute esențializate.

Enescu este tratat dualist și în privința stilului preconizat. În viziunea unora Enescu este un tradiționalist, încadrat în curentul post romantic, în timp ce, în viziunea altora, Enescu este un nonconformist, căutînd, îndeosebi după 1921, înnoirea limbajului și expresiei, ceea ce, finalmente înseamnă apropierea de tendințele avangardei epocii sale.

Fără să extindem și să mai continuăm interpretările posibile de acest fel, apare concludent că masivul creației enesciene este atît de vast și bogat încît oferă priveliști și suportă tratări multiple. Fenomenul este, de altfel, caracteristic operei marilor creatori. Se poate conchide, că în muzica și experiența lui Enescu se poate regăsi orice creator, mai mult, în felul în care dorește. Totodată, patrimoniul artistic zămislit de către el a căpătat greutatea unui act de referință, în funcție de care se stabilesc direcții și valori.

Bivalența reperată demonstrează că în muzica românească din zilele noastre există tendințe plasate la poli diferențiabili, putînd, fiecare în felul său, revendica raportarea la coordonatele enesciene ; fenomenul apare concludent pentru faza de avînt și desfășurare în care ne aflăm. Coexistența mai multor generații de compozitori prefigurează un tablou stilistic variat, grefat pe soclul impresionant care-i unește. Acesta se identifică în voința comună cu care acționează compozitorii, indiferent de vîrstă, urmărind același ideal : înflorirea artei muzicale românești, expresie nedisimulată a avîntului societății socialiste. Compozitorii sînt conștienți de vitalitatea tezei racordării creației la mediul spiritual în care trăiesc și pe care-l exprimă, din care face parte organică și melosul popular. Asupra adevărului acestei aserțiuni există un consens general. Mai departe însă, încep ramificările stilistice care decurg din platforma comună, din felul în care aceasta este folosită pentru cucerirea spațiului componistic.

Pînă nu prea demult se considera că o școală muzicală este integră prin identitatea stilistică, conform principiului : cu cît un procedeu apare mai frecvent, cu atît comuniunea este mai profundă. Pentru o mare parte a creatorilor contemporani acest adevăr se clatină, fiind substituit prin axioma : cu cît un stil este mai acceptat, cu atît apare mai puțin prolific. Stabilitatea și frecvența se asimilează în cazul de față cu non-progresul, conservatorismul și inerția. Evitarea acestor ipostaze devine posibilă numai adoptîndu-se o atitudine veșnic deschisă soluțiilor inedite. În acest fel, stilul muzicii contemporane se clădește pe principiul diacronic al cărui postulat, criteriu, finalitate, se traduce printr-o acută sete de noutate. Astfel, schimbările tehnice se succed cu repeziciune, fiind raportabile nu la generație, ci chiar la creator variind de la partitură la partitură.

Neconsecvența stilistică este dezavuată de compozitori fideli stilului postromantic, care nu vor să audă de principiul instabilității și evoluției necontenite. Adversitatea merge uneori atît de departe încît ajunge la punctul limită în care noile tehnici sînt identificate în afara perimetrului muzical. Este adevărat, procedeele mai noi au detronat numeroși idoli, determinînd negarea unor precepte sacrosancte ca : melodia, instrumentele orchestrei clasice...

Evident, progresul componistic presupune un lanț de apropieri și îndepărtări. Se elimină atribute ale tradiției care a consacrat valori impresionante și se acreditează, în schimb procedee deduse din arhetipurile tehnicilor moderne, care oferă sugestii și parametri inovatori. Mirajul ineditului apare fascinant, dînd impresia sau certitudinea că fertilizează fantezia și conferă profil creatorului. Noile modalități atrag, vechile, repugnă.

În acest context, se naște întrebarea dacă această disjuncție stilistică, ivită în perimetrul creației nu generează perturbări în axa evolutivă, conducînd la teritorii extrapolate cîm-

pului receptivității și însuși domeniului artistic ? A crede că se poate evita procesul componistic de alură tradițională, determinînd rapeluri, este o utopie, știindu-se că nimic nu se naște în afara experienței pozitive anterioare. Problema cardinală este doar ce fel de tradiție se preia și, desigur, cum ? Acest adevăr l-a înțeles de minune, la timpul său, George Enescu, într-o etapă cînd creația precursorilor, tributară romantismului, ajunsese într-un punct ce nu asigura o perspectivă, cu adevărat, catalizatoare.

Înzestrat cu un puternic simț de orientare, Enescu a sesizat posibilul impas stilistic, îndreptîndu-se decis să obțină o sinteză proprie, caracteristică ethosului, stilului muzicii românești. Așa a identificat noi trasee, în temeiul unor susținute investigații și tatonări, vizibile pînă la încheierea *Simfoniei cu cor și orgă*. După aceea, odată cu Opusurile 23, 24 și 25, Enescu are revelația a ceea ce Brăiloiu avea să puncteze prin „Hic incipit vita nova ?", adică sinteza enesciană edificată pe interpenetrarea originală a experienței romantice, a precursorilor români și a curentelor moderne. Sinteza sa se realizează într-o manieră aparte, deoarece implică toate potențialele deschise, proiectîndu-le într-o perfectă armonizare cu temperamentul și sensibilitatea sa, prin accentuarea elementelor de esență folclorică românească, într-o dispunere generalizată. În acest fel, Enescu se identifică cu graiul muzical al poporului său, întipărit pe cartea de vizită a compozițiilor sale, printr-o expresie națională.

Enescu nu a respins tradiția dar nici nu a idolatrizat-o. A căutat prospețimea sonorităților, prin reactualizarea unor procedee rulate, prin găsirea unor soluții inedite, dobîndite după decodarea sugestiilor provenite din partiturile compozitorilor universali contemporani cu el. Enescu nu a fost indiferent nici față de căutările radicale, ale avangardei timpului său, pe care, în mod cert, le-a cunoscut, le-a urmărit, preluîndu-le sîmburele germinativ, fără să se entuziasmeze în mod ostentativ. Prin cunoaștere, le-a asimilat, într-o modalitate personală.

În muzica românească din zilele noastre, cînd zestrea tendințelor sporește necontenit, îmbogățind pînă la necuprins domeniul creației, apare mai pregnantă ca oricînd necesitatea actualizării experienței enesciene care se traduce în postulatul căutării permanente a sintezei dintre tehnică și expresie, dintre românesc și universal, dintre tradiție și inovație, în deplină concordanță cu diapazonul spiritual al omului de astăzi, al omului care va intra în cel de al treilea mileniu. Iată așadar, rațiunea pentru care ne îndreptăm, o dată în plus, gîndurile spre George Enescu, întrebîndu-ne : n-a sosit, oare, momentul proiectării la o altă scară, a unei noi sinteze stilistice, aptă să redimensioneze spiritul muzicii contemporane românești ?

SIMPOZION DE MUZICOLOGIE

Desfășurat în cadrul celei de a X-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu", Simpozionul de muzicologie a reunit, ca și la edițiile anterioare, nume de prestigiu ale muzicologiei românești și internaționale. Timp de două zile (18—19 septembrie), sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean a fost sediul confruntării publice a unor concentrate și interesante idei și opinii privind personalitatea și creația marelui nostru muzician, rolul și locul său în cultura muzicală românească și universală. Deschizînd lucrările simpozionului, profesorul universitar Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, afirma importanța acestui eveniment în viața muzicală a țării, evidențiind totodată latura profund umană a mesajului de pace pe care gîndirea componistică și filosofică enesciană le face să vibreze în acest secol prin fiecare pagină muzicală și teoretică lăsată moștenire umanității.

Pe această coordonată, participanții la simpozion și-au construit comunicările abordînd problematici diverse, de la sinteze istorico-estetice implicînd tradiția și contemporaneitatea, de la probleme de stil ale creației enesciene în general și ale relației acesteia cu stilistica epocii căreia îi aparține, la analize amănunțite ale lucrărilor lui George Enescu, opusuri inedite, pînă la sisteme noi de catalogare a creației și bibliografiei enesciene.

O foarte cuprinzătoare privire istorică, de largă viziune, unind tradiția și contemporaneitatea pe filonul etnogenezei și poligenezei, a realizat în expunerea sa *Contemporaneitatea unei arte milenare* muzicologul Vasile Tomescu, constituind o contribuție creatoare în plasarea „adevărului Enescu" (a naționalului) în universalitate.

Opinii interesante, reflectînd fascicolul de lumină sub care figura lui Enescu apare în viziunea și înțelegerea altor popoare, precum și relația care se stabilește între creația muzicianului român și cultura muzicală contemporană a unor țări europene, au fost formulate de muzicologi precum Ivan Hlebarov (R. P. Bulgaria) în comunicarea *Evoluția creatoare a lui George Enescu în contextul secolului XX*, Reimund Woelbing (R. D. Germană) în comunicarea *Muzicianul Enescu* și compozitorul Leo-

nid Grabovski (U.R.S.S.) în *Opinii în contemporaneitate.*

Sinteze estetice asupra stilului enescian și al plasării sale în cadrul curentelor stilistice ale secolului XX au fost formulate de muzicologul Octavian Lazăr Cosma în lucrarea *Actualitatea sintezei enesciene,* cu implicații etice de către muzicologul Vasile Donose în *Sugestii pentru evaluarea gîndirii estetice enesciene în epoca noastră,* de muzicologul Romeo Ghircoiașiu în studiul *Conținutul ideatic al artei enesciene,* cu implicații moral-politice de către muzicologul Iosif Sava în lucrarea *Enescu și criteriile moral-politice,* de muzicologul Alexandru Leahu în studiul *Temeiuri ale esteticii noastre muzicale contemporane* și de compozitorul Doru Popovici în comunicarea *Poetica lui George Enescu.*

Analize pertinente aplicate la un număr mai mare de lucrări aparținînd unei anume perioade din creația enesciană au fost abordate în comunicări semnate de muzicologul Clemansa Firca *(Dinamica evoluției genurilor și speciilor din perspectiva creației enesciene timpurii),* muzicologul Mihai Ghircoiașiu, punînd accentul pe analiza modal-tonalului *(Aspecte ale creativității enesciene),* precum și analize amănunțite ale unei singure lucrări enesciene : Patrice Miller (S.U.A.) în *Contribuții la cunoașterea Sonatei op. 24 nr. 3 pentru pian de George Enescu,* Grigore Constantinescu în *Principii de unitate a concepției enesciene reflectate în Melodiile op. 19 pe versuri de Fernand Gregh,* Liliana Gherman în *Observații pe marginea unor lucrări enesciene de tinerețe* (cu referire în special la prima Sonată pentru pian și violoncel). O contribuție creatoare privind primordialitatea folosirii tehnicii heterofoniei și poliheterofoniei la Enescu o aduce compozitorul Tiberiu Olah prin studiul *Poliheterofonia lui Enescu — o nouă metodă organizată de compoziție* (aplicată la analiza poemului Vox maris).

Lucrări inedite din creația lui George Enescu, precum și proiecte de creație au fost prezentate de muzicologii Constantin Stihi-Boos în *Două manuscrise enesciene inedite* (Sonata-Torso pentru pian și violoncel în fa minor — MS.R. 7473 și Andante con moto în do minor pentru orchestră — MS.R. 986) și Hildegard-Emilie Schmidt (R. F. Germania) cu *Noi aspecte privind proiectul enescian de creație a operei „Meșterul Manole".*

O trecere în revistă a bibliografiilor enesciene în evoluția lor a constituit tema comunicării semnate de muzicologul Ada Brumaru *(Sensul diversității lecturilor muzicologice enesciene),* iar muzicologul Mircea Voicana a subliniat importanța catalogării creației enesciene prin *Glose la Catalogul tematic George Enescu.*

De asemenea, o deschidere spre arta spectacolului liric contemporan, pornind de la opera *Oedip* de Enescu, ne-a prezentat muzicologul Luminița Vartolomei *(Muzica contemporană românească — stimul pentru înnoire în arta spectacolului).*

Cuprinzînd un larg teritoriu de referință, aducînd în dezbatere idei originale și puncte de vedere diverse, abordînd o tematică variată și bogată, în care atît sinteza cît și analiza creației enesciene și-au avut locul de frunte, Simpozionul „George Enescu" la a X-a ediție a Festivalului internațional (ale cărui lucrări vor face obiectul unui volum de studii muzicologice, asemeni volumului realizat la ediția Centenarului) reprezintă încă o treaptă urcată pe infinita scară a cunoașterii creației și personalității lui George Enescu, un demers necesar și fructuos pentru stabilirea locului marelui nostru muzician în cultura muzicală universală.

Mihaela MARINESCU

Concert de muzică de cameră

O notă aparte în peisajul Festivalului a constituit-o, fără îndoială, *Concertul de muzică de cameră organizat* la Conservator de Centrul de studii „George Enescu", Uniunea compozitorilor și Editura muzicală. Spun „notă aparte" deoarece mobilul manifestării a fost de fapt un eveniment de natură muzicologică — și anume prezentarea celor trei volume apărute anul acesta la Editura muzicală : *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu, *Catalogul tematic al creației enesciene* (I) de Clemansa Liliana Firca și *Enesciana IV* (acesta din urmă lansat cu acest prilej). Relevînd valoarea lucrărilor, importanța lor pentru domeniul cercetării enesciene, compozitorul Ulpiu Vlad, director al Editurii, a evidențiat atenția specială pe care această instituție o acordă marelui compozitor, subliniind aportul incontestabil al muzicologului Titus Moisescu, care, în calitate de director și de cercetător totodată a fost preocupat în mod constant de publicarea paginilor enesciene ca și a exegezelor consacrate compozitorului.

La rîndul său, cercetătorul Mircea Voicana, coordonator al *Enescianei IV* a oferit un comentariu mai amănunțit asupra lucrărilor enunțate, cu precădere asupra studiilor incluse în acest volum, remarcînd cele cîteva „inedite" care urmau a fi ascultate în concert. (Este locul aici de a-mi exprima convingerea că, dată fiind excepționala însemnătate a celor două lucrări semnate de Pascal Bentoiu și Clemansa Firca, invitarea autorilor și organizarea unei „mese rotunde" ar fi sporit considerabil interesul muzicologic al festivității).

Prima parte a programului a fost consacrată unor lucrări ale copilului Enescu — în mod inspirat încredințate unor interpreți cam de aceeași vîrstă. Este vorba de *Balada pentru vioară și pian în mi major* (CTE 285), interpretată de Alina Rafailă (cl. a IV-a, Liceul „George Enescu", cl. prof. Doina Ionescu-Lichierdopol) și de două prime audiții : *Polca*

pentru pian în do major (CTE 39), la pian Ștefan Firca, clasa a III-a, prof. Marta Paladi, și *Serenada pentru vioară și pian în sol major* (CTE 109), interpretată de Udrea Nicolau, elev în clasa a IV-a, prof. Carmen Runceanu și pianistul Viorel Țepeș — creații descoperite și redate circuitului de Clemansa Liliana Firca.

În sfîrșit, în *Pavana* din Suita pentru pian nr. 2 op. 10 tînărul pianist Dan Rațiu, elev în clasa a XI-a, cl. prof. Camelia Pavlenco, a demonstrat o surprinzătoare subtilitate și maturitate a gîndirii, adecvate infinitei delicateți a scriiturii instrumentale ce caracterizează acest opus.

Partea a II-a a debutat cu o altă „descoperire" datorată aceleiași Clemansa Firca și care face subiectul unei comunicări din *Enesciana* IV, canonul *Sphynx* (CTE 216) — compus de Enescu în 1898 — a cărui relevantă restituire o datorăm formației „Lyra", alcătuită din Catrinel Vlad, Georgeta Drimala, Livia Vasiliu, Vasile Sfiea, Vasile Tudose, Carol Herca, condusă de Octavia Noaghea. În continuare, două dintre membrele ansamblului, Catrinel Vlad și Anca Dumitrescu — la pian Irina Rusescu — au interpretat lieduri din ciclul pe versuri de Clément Marot.

Un alt studiu din volumul amintit este consacrat *Sonatei torso pentru violoncel și pian, în fa minor* pe care cercetătorul Constantin Stihi-Boos a descoperit-o la Biblioteca Academiei R.S.R. Întregită de compozitorul Hans Peter Türk, ea a cunoscut o versiune de înaltă ținută artistică în redarea Ilsei L. Herbert — violoncel și a Gerdei Türk — pian.

Cu tulburătoarea *Sonata torso pentru vioară și pian în la minor* (remarcabilă evoluția lui Ladislau Horvath, vioară și a pianistului Viorel Țepeș) și *Andantele con moto* din *Trio cu pian nr. 2, op. 100* de Schubert (bine integrat în atmosfera generală ; formația a fost alcătuită din violonistul Ladislau Horvath, violoncelistul Teodor Pașol și pianistul Viorel Țepeș) s-a încheiat o festivitate ai cărei organizatori și-au văzut eforturile încununate cu un real succes.

Michaela ROȘU

DIN OPINIILE OASPEȚILOR STRĂINI LA FESTIVAL

ALBERTO LYSY (violonist — Argentina) : „A fost magnific. Am ascultat lucrări destul de rar auzite. Cele două orchestre (Filarmonica „G. Enescu" și Orchestra Radioteleviziunii — n.n.) sînt colective simfonice extraordinare iar dirijorii lor — excelenți muzicieni. În această seară am făcut cunoștință cu acustica sălii în calitate de auditor, ceea ce îmi va folosi cînd voi concerta pentru întîia dată pe podiumul Ateneului".

JEAN PÉRISSON (dirijor — Franța) : „A fost pasionant, căci am avut ocazia să ascult opusuri enesciene pe care nu le cunoșteam. Execuția întregului program (este vorba de concertul inaugural — n.n.) a fost remarcabilă, atît datorită dirijorilor cît și orchestrelor. Nu m-am mirat că orchestrele sînt foarte bune, deoarece știu nivelul muzicienilor români, nivel pe care ei l-au demonstrat pe scenele lumii. Încă de la repetiții am constatat valențele acustice ale sălii, dar acest concert mi-a oferit posibilitatea de a sesiza sonoritățile orchestrale din lojă, prin prisma publicului. Am învățat foarte mult în această seară — o experiență pe care vreau s-o fructific în repetițiile ce vor urma."

*

PATRICE MILLER (muzicolog — S.U.A.) : „Sînt studentă la Universitatea din Virginia și trebuie să vă spun că în anul 1981,cînd am vizitat România, am avut șansa să ascult lucrările lui Enescu : anume : cele două *Rapsodii, Simfonia I* și *Cvartetul op. 22*. Am fost așa de adînc impresionată, că atunci am hotărît ca obiectul meu de studiu să fie *Creațiile enesciene*. Am cumpărat partituri, printre care *Sonata a III-a pentru pian*, mi-am procurat discuri. Cu cît pătrunzi mai adînc în opera lui Enescu, cu atît mai mult rămîi impresionat, fascinat. Am reușit să primesc bursa Fullbright Hays Grant of the S.U.A., pentru zece luni, special pentru studierea operei lui Enescu la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Astfel, colaborez cu profesori excelenți, ascult muzică contemporană, folclorul și în primul rînd opera lui Enescu.

Am fost impresionată în mod deosebit de excelenta calitate a formațiilor corale pe care le-am auzit în România, iar corul din această seară — atît de important în *Oedip*-ul enescian — nu face excepție de la acest nivel ridicat. În întregul său, interpretarea este memorabilă".

RUDOLF INNIG (organist — F. R. Germania:)„Pot spune că sînt fericit că mă aflu într-o societate atît de aleasă de muzicieni din țara dv. și de peste hotare. Aș vrea să vă mai spun că Ateneul este un minunat spațiu acustic ; nu are uscăciunea pe care am întîlnit-o des în săli de concerte și pe deasupra este și impresionant de frumos".

*

HILDEGARD EMILIE SCHMIDT (muzicolog — R. F. Germania) : „Pentru mine acest concert a fost foarte interesant (este vorba de concertul de muzică de cameră de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — n.n.), mi-a atras atenția îndeosebi canonul *Sphynx*, în care George Enescu alege ca punct de plecare primele două versuri ale unei poezii pe care eu o cunosc și în transpunerea muzicală a compozitorului german August Bungert".

*

SIEGFRIED LORENZ (bariton — R. D. Germană) : „...România este pentru mine țara vocilor frumoase. La toate concursurile la care am participat, cîntăreții români s-au prezentat întotdeauna cu voci superbe, dublate de o tehnică excelentă. ...Am venit în România, de ce să nu o spun, cu un sentiment special : cunoscînd România ca o țară a vocilor de operă, știind că opera este genul cel mai iubit al publicului, m-am temut puțin că un recital pretențios de lied, cîntat în limba germană, nu va avea ecoul așteptat și dorit de mine. Dar, vai, cum am greșit ! Reacția publicului a fost extraordinară ; s-a stabilit foarte repede acel contact între interpret și auditor, fără de care nu se poate face muzică adevărată. Am simțit publicul, am simțit tensiunea din sală am simțit că textul a fost înțeles de foarte mulți. Aceasta a fost lecția pe care mi-a oferit-o publicul român".

KSENIJA JANKOVIĆ (violoncelistă — R.S.F. Iugoslavia) : „Este pentru a doua oară cînd vin în București. În termenii noștri muzicali — un «bis». Foarte, foarte bine realizat pe podiumul Ateneului, cînd dirijorul Ion Baciu nu numai că m-a acompaniat cu extremă finețe și subtil dialog în *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Dvořák cu Filarmonica Moldova din Iași —, dar mi-a relevat splendori supreme, pe care nu le cunoșteam, ale *Simfoniei a II-a* de George Enescu. Am avut, deci bucuria de a cînta pe gustul meu — ca și al publicului, cum am înțeles din limbajul aplauzelor — și de a asculta o muzică a lui Enescu ce mă face să regret că abia acum mi-a fost dat să o descopăr".

*

FERNANDO GRILLO (contrabasist — Italia) : „Deși am fost de cîteva ori în București, de data aceasta — în atmosfera generoasă în delectări spirituale a Festivalului — am avut revelația unor fațete — pentru mine vag întrezărite anterior — ale muzicii contemporane românești. Este dintre cele mai interesante și originale din cîte cunosc. Și accentuez, subliniez, remarc : originală, pentru că nu a rupt continuitatea cu tradiția. Chiar și în paginile cele mai sofisticate — în aparență și la o audiție superficială — eu am deslușit ecouri de fluiere, tulnice, buciume care animă atît de colorat muzica, atestînd adînca înrădăcinare în străvechiul melos popular românesc. Melos filtrat și sublimat de Enescu, retopit în retortele urmașilor săi în creație și primit cu sensibilă vibrație de public. Mi-aș dori mult să revin în București spre a colabora cu acești creatori români contemporani".

(Mărturii consemnate de Anca Ioana Andriescu, Klaus Kessler, Augustin Sandu, Katalin Simonfy)

CONCERTUL INAUGURAL AL EDIȚIEI JUBILIARE

Spărgînd tiparul obișnuitelor concerte de deschidere a Festivalului internațional „George Enescu", dar păstrînd tradiția locului acestei manifestări : Ateneul Român, lăcașul-simbol al muzicii românești — cum îl numea, în cuvîntul inaugural, tovarășa Suzana Gâdea, președinta Consiliului Culturii și Educației Socialiste —, un program dedicat în întregime creației enesciene a marcat începerea celei de-a X-a ediții a reuniunii muzicale internaționale ce omagiază personalitatea marelui nostru artist. Organizatorii au renunțat de astădată la strălucirea suplimentară pe care ar fi putut-o conferi serii prezența vreunui interpret de peste hotare (ba chiar au refuzat cu totul atracția firească pe care în orice program de concert o exercită asupra publicului evoluția unui solist), preferînd profunzimea și consistența unei incursiuni în opera simfonică și vocal-simfonică a lui George Enescu. Iar la această incursiune, care trasa în mod semnificativ un arc peste timp pentru creația enesciană — de la sclipirile de geniu ale întîiei tinereți *(Rapsodia I)*, trecînd prin forța timpuriei maturități *(Simfonia I)* și încheind cu împlinirea supremă a ultimilor ani *(Vox Maris)* — au participat, într-o emulatoare confruntare, primele două instituții de concert ale țării : Filarmonica „George Enescu" și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijate de directorii lor, Mihai Brediceanu și Iosif Conta. (17 septembrie 1985).

Inspirat de solemnitatea momentului, dirijorul Mihai Brediceanu a oferit, la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", o viziune a *Rapsodiei I* deosebită ca expresie față de tradiția interpretărilor de referință ale acestei lucrări, ca și față de propriile sale versiuni anterioare. Accentul era deplasat aici dinspre exuberanță spre lirismul nostalgic, iar spectaculozitatea demersului artistic se afla determinată nu atît de șocul contrastelor violente, cît de prefacerea lentă a gravității în jubilație. Slujind cu credință partitura și pe dirijor, orchestra și-a pus totodată în valoare calitățile de ansamblu, strălucind în mod incontestabil datorită contribuției multor instrumentiști de prim rang (dintre care unii — cum sînt clarinetiștii Aurelian Octav Popa și Leontin Boanță sau violista Jeanine Costescu — dețineau roluri solistice, susținute cu har și dăruire).

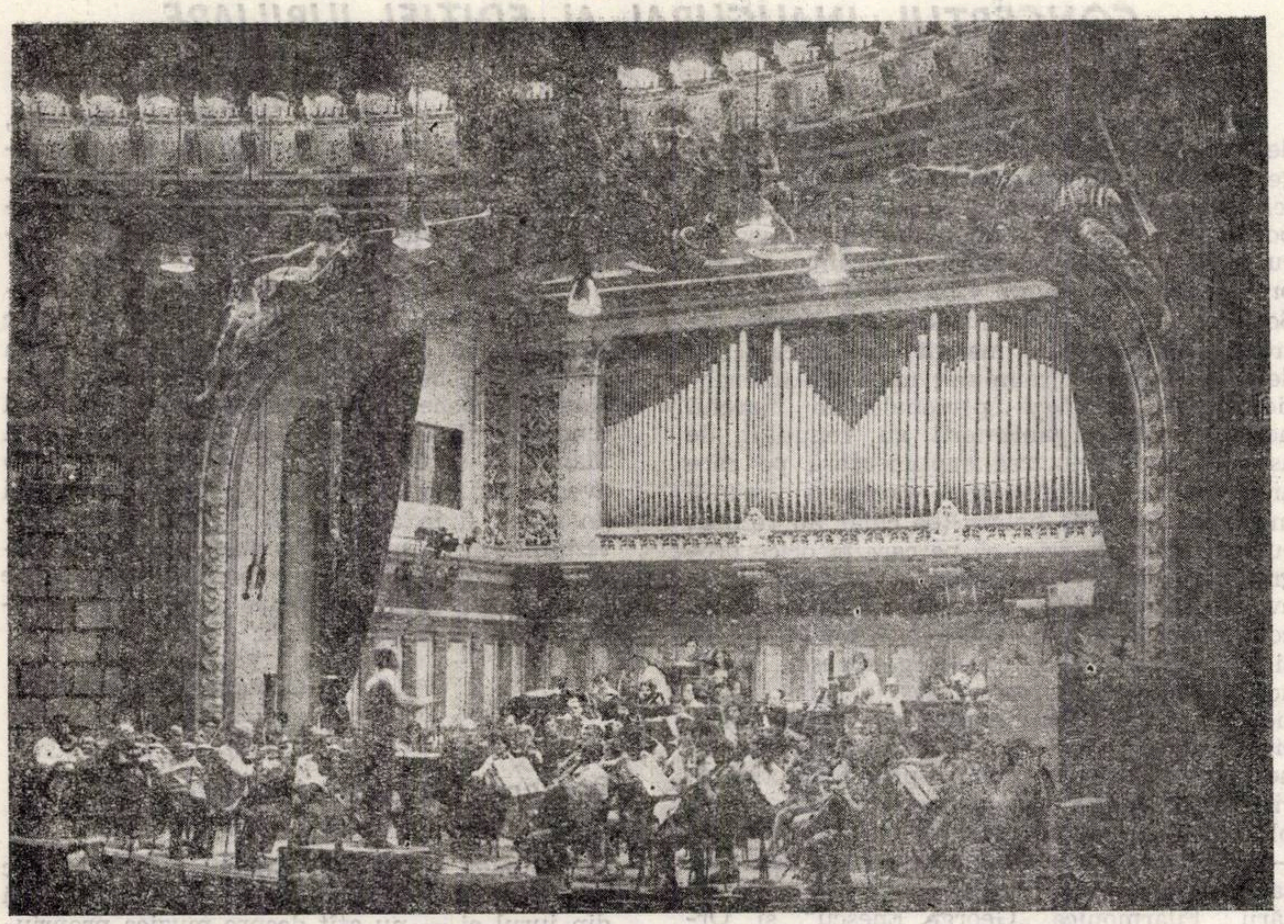
Cu o cuceritoare sinceritate a trăirii au abordat Mihai Brediceanu și Filarmonica „George Enescu" *Simfonia I* — „Eroica" enesciană —, complexitatea stărilor emoționale fiind astfel admirabil pusă în valoare, după cum densitatea substanței era subliniată printr-o extrem de clară dispunere a planurilor și o atentă cizelare a detaliilor. Echilibrat construită, versiunea aceasta a concentrat interesul auditoriului asupra părții mediane a lucrării, încărcînd-o necontenit cu o tensiune subtil alimentată, pentru a exploda spectaculos în finalul *Simfoniei*.

În sfîrșit, cu forță și rafinament, cu o exemplară susținere a imensului torent melodic enescian, cu o grijă aparte pentru relief, la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii — beneficiind și de aportul solistic al tenorului Carol Herca și al sopranei Virginia Manu, ca și de rezonanța aparte pe care o aveau, reunite și dispuse în jurul orchestrei (în scenă și în avanscenă) corurile Radioteleviziunii și Filarmonicii — Iosif Conta a realizat în *Vox Maris* o interpretare demnă de inaugurarea ediției jubiliare a Festivalului internațional „George Enescu".

Luminița VARTOLOMEI

Simfonia luminii și a păcii

Simfonia a III-a de Enescu ocupă un loc aparte în creația maestrului. Bogata literatură din jurul ei — nu atît despre muzica propriuzisă (structură, limbaj, loc cuvenit în ierarhia opusurilor sale), cît despre semnificațiile social-estetice — este dintre cele mai bogate, exegeții găsind un punct comun : ea reprezintă o meditație vastă și nuanțată asupra condiției umane, conducînd la o atitudine umanistă în sensul opțiunii pentru bine, adevăr, frumos, rațional, pentru pace. Concluzia se sprijină atît pe etosul degajat de lucrare, cît și pe faptul că simfonia a fost gîndită în timpul primului război mondial și finisată la scurt timp după sinistrul eveniment. Organicitatea lucrării, asigurată îndeosebi de părțile extreme, predominant lirice, reflexive („luminoase" le definește cum nu se poate mai bine Pascal Bentoiu), în contrast cu agresivitatea motorică, mecanizată și dezumanizată a celei mediane, se dezvăluie deopotrivă prin analiza materialului tematic în care celule înrudite se dezvoltă prin infinite variații, prin articularea globală magistrală, pe dimensiuni de rare magnitudini. Interpretarea acestui opus particular în peisajul creației enesciene ridică probleme cvasiinsurmontabile, aparatul orchestral (cu adaosul vocal din final, în consens cu ideile fundamentale arătate) trebuind a fi pus în valoare într-un spațiu prin forța lucrurilor limitat. Iosif Conta, înclinat către eviden-



Orchestra Filarmonicii „George Enescu", dirijor Mihai Brediceanu

Orchestra Filarmonicii „George Enescu" în repetiții

ţierea laturii monumentale, a găsit drumul adecvat, subliniind vivacitatea malefică a părţii mediane, reflexivitatea celei dintîi şi starea aproape extatică a ultimei.

Viktor Tretiakov, acest violonist uluitor, unul

Iosif Conta

dintre cei mai mari ai vremii noastre, a găsit un *ce* nou în *Concertul* de Ceaikovski, dincolo de patosul romantic obişnuit, dincolo de avînturile tipice. Adoptînd tempi riguroşi, cu opţiune pentru un final ameţitor, bogat în contraste agogice, Tretiakov a oferit o versiune autentică din punct de vedere al stilului. Secondarea de către Iosif Conta şi Orchestra Radioteleviziunii a corespuns intenţiilor solistului. Ca şi în Enescu, ansamblul s-a dovedit maleabil, cu valori individuale distincte, evidenţiate elocvent în partea a II-a, celebra „Canzonetta", îndeosebi de către suflătorii de lemn. Încheierea concertului a fost strălucitoare, în spiritul în care ne-a obişnuit Iosif Conta : un *Till Eulenspiegel* furtunos, limpede, expresiv, aducător de aplauze meritate nu numai de muzica lui Richard Strauss, ci şi de felul în care ne-a fost tălmăcită.

Petre CODREANU

Jean Périsson — Ion Voicu

Jean Périsson, oaspetele francez în concertul Filarmonicii „George Enescu", a dirijat multă muzică de operă în cariera sa ; concreteţea şi plasticitatea sonorităţilor din uvertura la *Benvenuto Cellini* (prima piesă a programului) se datorau poate tocmai deprinderii de a gîndi muzica ca un spectacol de operă : pulsînd de viaţa simplă şi apropiată nouă, a unor personaje ce-şi dezvăluie trăirile în plină lumină.

Imaginea unei viziuni dinamice şi aproape palpabile pe care J. Périsson o aduce cu sine ca „distincţie" interpretativă a căpătat o confirmare neîndoioasă în *Marea* de Debussy. Ne obstinăm să credem, în general, că spiritul muzical francez, iar debussist cu atît mai mult, se relevă îndeosebi printr-o finete ce îmbracă forme aproape devitalizate : contururi estompate, jocuri de sunete delicate pînă la topire, nuanţe şi atacuri efeminate. Périsson dimpotrivă insuflă robusteţe şi amploare dramatică muzicii, respectînd întocmai raporturile intensităţilor dar stabilind un nivel substanţial mult mai ridicat drept bază a întregului eşafodaj, introducînd deci o tensiune sporită, cu efecte benefice — spunem noi. Astfel aceste schiţe devin cu adevărat simfonice în sensul plenitudinii, capătă viaţa luminii, a mării, a frămîntării neostoite. Solarul reintră în drepturi.

Despre J. Périsson se poate spune în egală măsură că este şi un tehnician precis ; nu numai piesele simfonice ci şi acompaniamentul

Jean Périsson — Ion Voicu

Concertului pentru vioară de Beethoven vădeau același profesionalism. Iar Ion Voicu, solistul aplaudat al serii, își păstrează tinerețea artistică, sprinteneala arcușului său nu se dezminte nici după 40 ani de carieră. În cadența primei părți, în final — pentru a alege momentele cele mai izbutite, după părerea noastră — am regăsit verva sa violonistică ce i-a adus atîtea succese.

Introdusă suplimentar în program, în semn de omagiu, *Rapsodia a II-a* de Enescu, deși cu unele firești diferențe față de versiunile pe care le ascultăm de obicei, era întrutotul convingătoare. În paranteză fie spus, la RTV Jun'ichi Hirokami din Japonia a condus cu neașteptată aplicație aceeași *Rapsodie*, fapt probant (dacă mai era cazul) pentru virtuțile universale ale muzicii enesciene.

Dan SCURTULESCU

*

În al doilea concert dirijat de Jean Périsson, piesa solistică a programului a fost *Concertul în re major pentru violoncel și orchestră* de Joseph Haydn. Valorosul nostru violoncelist Marin Cazacu și-a reeditat cu succes performanța interpretativă binecunoscută în susținerea acestei lucrări, echilibrul clasic, puritatea sonoră, expresivitatea frazării find unanim apreciate de către publicul auditor.

Red.

Jun'ichi Hirokami — Valentin Gheorghiu

Dirijorii japonezi sînt foarte apreciați, la ora actuală, în viața muzicală și tînărul Jun' ichi Hirokami, care a apărut în cadrul Festivalului la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii vine să confirme, odată mai mult, pregătirea sericasă a muzicienilor din țara sa. La 27 de ani, are o certă autoritate asupra ansamblului cu care colaborează, o gestică impulsivă și adesea eficientă. Predilecția sa merge către desfășurări temperamentale și un coeficient maxim de dramatism imprimat actului interpretării, varianta *Rapsodiei a II-a* de Enescu, de pildă, remarcîndu-se prin creșteri marcate ale tensiunii, prin accente de o vehemență neobișnuită în asemenea pagină de lirism și meditație, de evocare a lumii baladelor. Sîntem mulțumiți, pe de altă parte, că lucrările maestrului muzicii românești își primesc învesmîntări felurite din partea oaspeților care le abordează, valențe poate neașteptate avînd astfel ocazia să iasă la suprafață.

Punctul de maximă atractivitate al programului l-a constituit apariția lui Valentin Gheorghiu ca solist al *Concertului nr. 2* de Rahmaninov, contribuția sa interpretativă la luminarea acestei pagini de largă circulație fiind de la început salutată de critică pentru calitatea ei excepțională. Personal, îl urmăream pentru prima dată pe marele nostru pianist în *Concertul* respectiv și am fost impresionat de puritatea de sentiment relevată cu consecvență, de *gustul* sigur și rafinat cu care sînt distilate emoțiile. În adevăr, nici o clipă patetismul, latura pitorească, descriptivismul nu precumpănesc, Valentin Gheorghiu preferînd o versiune îndrumată de legile clasicismului și deci înnobilînd substanța muzicală a lucrării, trecînd-o prin filtrul propriei evoluate sensibilități. Pe de altă parte, spectacolul pianistic nu a degenerat nici o clipă în demonstrație autonomă de virtuozitate, imaginea de ansamblu guvernînd luminarea detaliilor, sensul mare al frazei dovedindu-se întotdeauna precumpănitor.

Simfonia a cincea de Beethoven a încheiat programul — capodopera universal iubită a literaturii simfonice înfățișîndu-se ca un vehicul nimerit pentru însușirile dirijorale ale oaspetelui japonez. Cu unica rezervă în ce privește o anume bruschețe sau violență în exteriorizarea intențiilor sale interpretative, se cuvine să apreciem suflul unitar imprimat discursului muzical, simțul pronunțat al contrastelor, știința gradației către culminația Finalului. Astfel, deși colaborarea cu orchestra și cu solistul nu a fost întotdeauna netedă, concertul a lăsat în totalitatea lui o bună impresie, de act artistic convingător și eficient.

Alfred HOFFMAN

Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" din Iași

În urma celor două programe ale Orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova" din Iași s-a strecurat în prezentul memoriei noastre un gînd, a cărui formulare nu este lipsită de riscuri : dacă genurile celei mai extinse popularități au învățat să trăiască și să prospere din verdictul continuu al top-urilor, — raporturi între valori preferențiale —, ce ne împiedică să dezvăluim, cu aceeași limpezime, argumentele adeziunilor selective, atunci cînd în viața muzicală, cuprinsă în Ateneul Român, se înalță modele care ar trebui să bucure conștiința tuturor iubitorilor de muzică ? Concertele simfonice din această ediție a festivalului intră în jocul unor astfel de raporturi. Rămînem lîngă Ion Baciu și Cristian Mandeal încercînd să cercetăm amploarea și rezultatul viu al succesului lor.

Ion Baciu—Ksenija Jankovic

Cînd muzica unui autor iese din sala de concert pentru a intra și în intimitatea vieții muzicale pe care o duc oamenii, la ei acasă, putem să începem a testa un nou timp în existența perenă a operei sale. Acest fenomen s-a petrecut cu adevărat în relația creației enesciene cu spiritul muzical al contemporanilor noștri. Ori tocmai pe acest traiect al constituirii relațiilor între compozitori și fidelii săi, numele lui Ion Baciu este implantat cu înaltă semnificație. Pe discurile semnate de el în integrala stereo „Electrecord" sînt versiuni exemplare (*Simfonia a III-a* — cu Filarmonica din Cluj-Napoca, *Vox Maris*, *Simfonia de cameră* — Filarmonica din Iași); pentru a nu întîrzia în analiză ar trebui să notăm doar că dirijorul are o intuiție rară a poeticii și poeziei enesciene. Astfel că programul propus festivalului se arăta a fi locul unor posibile revelări; iar „ascetica" lui ordonare (Theodor Grigoriu, A. Dvořák, George Enescu), eludînd orice șansă la un transfer de glorie obținut prin execuția muzicilor de repertoriu oricum briliant, mai spunea și că într-acolo vom găsi încrederea în eficacitatea atitudinilor animate de o conștiință muzicală.

Ksenija Janković

Tipul de plasticitate a expresiilor mobile și sensibilitatea „culturală" care-l definesc pe Theodor Grigoriu, încă de la această compoziție *(Variațiuni pe temă de Anton Pann)* a cărei memorabilă primă audiție a avut loc acum aproape 30 de ani (1956), au constituit ghidul noii lecturi interpretative. Evocarea lui Anton Pann rămînea un liant programatic al variațiunilor, duhul lor proiectînd un spirit într-o lume ce-i era ambianță și totodată îi conferea consistență. Dar ceea ce reținem din această audiție este tocmai intenția dirijorului de a crea prin această partitură panoul de virtuozitate orchestrală, cumva tradițional necesar, piesa de efect care, iată, se poate realiza și din repertoriul românesc.

Acest program al revelațiilor ascunse de un afiș sobru a continuat cu descoperirea ce este pentru noi tînăra violoncelistă iugoslavă Ksenija Janković. Desigur exponentă a unei mari școli (Conservatorul din Moscova, Pierre Fournier), dar tot atît de sigur o natură muzicală excepțională, un talent realizat integral pe instrument. Mai presus de toate am numi în interpretarea radioasă a *Concertului în si minor pentru violoncel și orchestră* de Dvořák, [am numi cu valoare de categorie estetică] *liniștea* pe care această muziciană o impune, o transmite, ca pe un dat profund al interiorității intelectuale și emoționale ce-i este proprie. Execuție de o mare frumusețe timbrală, ton majestuos și limpede, frazare logic impetuoasă în patetic și adîncă tandrețe în confesiune, o fuziune extrem de echilibrată între virilitatea robustă de care are nevoie orice tălmăcire pe violoncel și o grație delicat strecurată. Rigoare și gust pentru sentimentalitatea nostalgică insinuată de Dvořák în marea sa operă de întîmpinare a întoarcerii „acasă", după trei ani petrecuți în America. Merită subliniată acomodarea orchestrei în acompaniamentul pe măsură, cu replici solistice întregind profilul simfonic al unei partituri de concert pe care chiar Brahms o comentase cu o uscară invidie entuziastă.

Credem că avem acum toate probele pentru a afirma că Ion Baciu a limpezit enigme care acopereau încă *Simfonia a II-a* de George Enescu. Prin această restituire tulburătoare partitura și-a cîștigat locul ei de opus definitoriu pentru simfonismul enescian. Poate că au concurat la realizarea impunătoarei versiuni meditările pe texte și tălmăcirile enesciene anterioare, căci succesul de aici este fără îndoială încununarea unui travaliu de concepție. Orchestra a fost corpul sonor cu infinită suplețe capabil să facă sesizabilă mișcarea continuă a unei acțiuni simfonice în continuă devenire. S-a auzit tocmai felul în care motivele generatoare, mereu estompate și din nou reliefate, își schimbă valoarea expresivă primind alte înțelesuri, în alte contexte, cum aceste discontinuități se compensează, se echilibrează, cum oscilările angajate în prefaceri

substanțiale urmează traiectorii strict determinate, cum contrastele se dispun într-un joc extrem de abil prevăzut. Eterofonia, testată a fi incipientă în această simfonie, are mai curînd un aspect organic. Desigur, o simfonie de apogeu romantic a revelat Ion Baciu, dar o simfonie care demonstrează (pentru anii 1912—1914) procedee de o modernitate frapantă. Ne rămîne să apreciem acum în alt mod rezervele pe care Enescu le-a menținut atîtea decenii față de această partitură ; oare fiindcă nu a ascultat-o cum era, în fapt scrisă, a păstrat el enigmatica sa detașare ?

Cristian Mandeal — Mihaela Martin

Din nou, programul a avut o constituire ieșită din comun : unitatea sa a stat pe ipostazele încorporării folclorului în opere simfonice. *Suita nr. 3, opus 27,* de George Enescu pune interpreților chestiuni extrem de dificile, probleme de ordin strict muzical desigur (realitatea stilistică proprie compozitorului și direct, acestei partituri) dar și pe acelea decurgînd din comunicativitatea de tip variat caracterizînd mișcările acestei muzici a amintirilor. Bunăoară, odată identificată în *Suita sătească* structura compozițională, ca întotdeauna surprinzător dispusă (încă de la prima rostire a temei calme din „Reînnoire cîmpenească" aventura ei se încarcă cu discrete, dar multe peripetii) cadrul în care va evolua toată opera se precizează. Ori, ceea ce este anevoios a fi impus cu egală forță de captivare rămîne tocmai respirația poetică, afectivitatea întregului. Cristian Mandeal lucrează orchestra cu strînsă eficacitate dinamică astfel că, în compartimente sau în detașările solistice țesînd pînzele transparent eterofonice, el obține voci instrumentale cu o prezență mereu activă. (Splendida evidență a amplificării orchestrației în finalul primei părți, sonoritatea luminoasă a marilor unisonuri). Arta dirijorului este integral cucerită și dăruită viziunilor lui Enescu în confesiunea contemplativă din „Casa copilăriei în asfințit", improvizației ciobanului (oboiul), melancoliei zburînd înspre noapte odată cu cocorii, luciului misterios al pîrîului sub lună... mișcării molcome a climatelor pure, desfășurate în nuanțe timbrale sub „simbolul" rubato-ului. Acestea sînt marile pagini ale *Suitei sătești*... Sesizabilă, concentrarea în a lega artistic finalul, „Dansuri țărănești", de această stare de vis.

Nu obosim a admira pe Mihaela Martin în extinsul ei repertoriu, care nu evită nici o dificultate stilistică, acumulînd cu extremă ardoare și muncă experiențele cele mai diverse ale violonisticii de concert. Superbă la Praga în Bartók, excelentă la Ludwigsburg și Sion în Schubert și Stravinski, cuceritoare alături de Filarmonica din Berlinul Occidental în Ceaikovski — audiții și benzi parcurse de noi — cîntînd mereu acasă Enescu, sau Beethoven, sau Brahms etc. etc.

Pentru *Simfonia spaniolă* de Lalo acest talent impetuos, condus de un rafinament al însăși naturii sale expansive, găsește toate căile de atac. Cel mai prețios har al violonistei în redarea suitei de tablouri (integral parcurse), este ambiguitatea profesional jucată între facilitatea spiritului popular și arta modelatoare ; astfel am ascultat glasul autentic al imaginației fantastice cu care Spania ancestrală, conglomeratul de surse vitale constrînse la acomodare, a sedus lumea europeană și cel mai repede apropiata Franță. O tălmăcire plină de nerv, concentrată logic și instinctiv asupra fiecărei replici, neîndurătoare în a opri fluxul sentimental cu trăsături energice ; stăpînirea vibrato-ului nu pune pe sunetul violinei mai mult fard decît are el nevoie pentru a străluci sub proiecția luminilor fiecărei clipe. Pateticul iese din încordare, liricul din muzicalitate degajată, umorul din simularea „ușurinței jocului".

Suita nr. 1, opus 3, compusă în 1905 de Béla Bartók : Cristian Mandeal devine creatorul febril, stăpînit de o energie aspră a imaginației, bagheta care solicită forța maximă a fiecărui executant, desenează reliefuri șocante și imprevizibile (coardele în mișcările 3 și 4). Această partitură rar comentată, rar cîntată, este un Bartók înainte de a se fi găsit integral pe sine. Dar în structura apropiată de o simfonie în cinci părți, ea înfruntă și topește idei romantice din Liszt și Wagner, luptă cu elanul vital și elocința lui Richard Strauss, aduce sugestiile transparenței armonice și orchestrale căutate de tînărul autor la Debussy și *descoperă* geniul cîntecului popular.

Dirijorul a luminat cu toată cruzimea, am spune, mișcarea agitată a compozitorului dibuind încă factura magică a originalității sale, îmbinarea complexă a disparităților, prezența organică a cîntecului popular (cîte modalități de a fi ale ceardașului !), reușind să ridice, solemnă, ardoarea elanului bartókian la o excepțională *anvergură*.

Ada BRUMARU

Concertul de închidere la Filarmonica „George Enescu"

Ultimul concert al Festivalului i-a avut ca protagoniști pe Mihai Brediceanu și pianista suedeză Inger Sodergren.

După *Preludiul* de Ion Dumitrescu au răsunat cunoscutele semnale ale *Simfoniei I*, simbolul sonor al minunatelor întîlniri internaționale sub semnul muzicii lui George Enescu; orchestra Filarmonicii ce-i poartă numele a cîntat vădit însuflețită de acest nobil mesaj.

Inger Sodergren în dificilul *Concert* de Schumann s-a dovedit o pianistă viguroasă însă mai puțin sensibilă, cu o tehnică mai ordonată în pasagiile din finalul lucrării. Mihai Brediceanu i-a asigurat un acompaniament precis, cum de altfel ne-a prezentat întreg programul.

Ultima piesă, *Bolero*-ul de Ravel, s-a bucurat, la rîndul ei, de o redare îngrijită, cu cîteva frumoase solo-uri izbutite de Nicolae Maxim, A. O. Popa, Iancu Văduva și tînărul Adrian Petrescu, la corn englez.

Dan SCURTULESCU

Spectacolele de pe scena Operei Române

Cele nouă spectacole prezentate, de-a lungul Festivalului, pe scena Operei Române, reprezintă neîndoios unul din punctele de interes ale celei de a X-a ediții. Devenită o tradiție, pornind de la premiera lui *Oedip*, acum 27 de ani, includerea spectacolului de operă (și balet) are și justificarea acelui procentaj de spectaculozitate necesar pentru reușita de ansamblu a „toamnei muzicale enesciene". Publicul s-a obișnuit să vină spre sala Operei Române, fiind adesea satisfăcut de nivelul crescut al spectacolelor de repertoriu (cu oaspeți), la care se adăugau colective invitate de peste hotare cu această ocazie. Ideile de organizare a prezentei ediții nu au strălucit prin originalitate, reușitele au fost acelea așteptate în principiu, satisfacțiile fiind oferite însă mai ales la nivelul performanțelor individuale ale interpreților. De ce ?

Primul spectacol ar fi trebuit să fie un eveniment care să ne ajute la rememorarea premierei lui *Oedip*, din 1958. Într-adevăr, am regăsit în rolul titular tot ce a acumulat de-a lungul a aproape trei decenii un artist ca David Ohanesian, a cărui carieră s-a desfășurat și la lumina partiturii enesciene. Două debuturi — Rodica Mitrică Bădîrcea în Iocasta și Florin Diaconescu în Păstor — demonstrau că soliștii mai tineri se arată interesați de capodopera maestrului, dorind să egaleze (sau să depășească în viitor...) performanțele predecesorilor. Aici se opresc motivele de mulțumire și încep justificările pentru vîrsta spectacolului și calitatea sa de exponat muzeal (regia lui Jean Rînzescu nu salvează nimic din rutina anilor). Cum se cîntă în ansamblu ? Un doritor de a cunoaște lucrarea nu se poate lămuri după vizionare și trebuie să recurgă la disc, dacă nu vrea să rămînă cu o impresie... nerepetabilă.

În afara capodoperei enesciene, teatrului i s-a propus (sau a propus ?) să prezinte patru montări care revin adesea în stagiune. Nu vedem legătura directă cu George Enescu (adept mărturisit al wagnerismului) în *Faust* de Gounod sau în cele trei capodopere verdiene *Rigoletto*, *Aida* și *Otello*. Aderența publicului la acest repertoriu ar fi un argument, dar aparține mai mult cantității decît unui profil de festival. În ce privește calitatea producției, aprecieri deosebite s-ar putea formula pentru *Faust*, mai ales în ce privește nivelul unitar, la cote înalte, al distribuției. Eugenia Moldoveanu, Dan Zancu, Florin Diaconescu și Emil Iurașcu, întreg ansamblul, sub bagheta lui Carol Litvin, au tins spre o atmosferă de fes-

Vladislav Piavko

tival și au fost răsplătiți cu aplauze. Această bună dispoziție a continuat parțial și în spectacolele verdiene. *Aida* (în alte ediții programată cu Marcella de Osma sau Virginia Zeani) ne-a propus un Radames oaspete în tenorul sovietic Vladislav Piavko. O dicție discutabilă, un profil eroic ostentativ și excesul de forță sînt principalele coordonate ale performanțelor sale în compania Mariei Slătinaru (în evidentă dificultate vocală) și a Rodicăi Mitrică Bădîrcea (interpretă care abordează cu curaj rolul lui Amneris), toți avînd de luptat cu rutina montării și o baghetă dirijorală mult zgomotoasă (Constantin Petrovici). Pentru *Rigoletto* (cu Florin Georgescu în rolul Ducelui) și *Otello* (cu Sanda Șandru în rolul Desdemonei), argumentele frecventării sălii de spectacol nu depășesc atractivitatea unei stagiuni obișnuite.

Mai multe şanse de succes găsim poate în reprezentaţiile coregrafice. În spectacolele Operei Române cu *Lacul lebedelor* de Ceaikovski şi *Giselle* de Adam, principalele parti-

Galina Şleapina şi Nikolai Fedorov

turi solistice au fost oferite unor oaspeţi de la Teatrul Mare Academic din Moscova — Galina Şleapina şi Nikolai Fedorov. Curios, nivelul celor două reprezentaţii a fost destul de deosebit. Pentru *Lacul lebedelor* publicul de festival a găsit un ansamblu surprins de dificultatea partiturii, neantrenat, cu o distribuţie medie (poate cu excepţia lui Florin Brîndușa în Rotbart). Impresia s-a extins şi asupra invitaţilor, care s-au integrat destul de greu în spectacol, rămînînd adesea la schema unor interpretări posibile. Cu aceste atuuri, *Giselle* nu promitea mai mult. Iată însă că, în două zile, cu un dirijor care cunoaşte specificul baletului (Lucian Anca), un salt calitativ a fost posibil. Întreg ansamblul şi-a reuşit mult mai bine coordonările, iar soliştii s-au simţit mult mai familiari cu ambianţa scenei bucureştene. Am descoperit astfel în Galina Şleapina o Giselle sensibilă, romantică, capabilă a contura un personaj (chiar cu un anume procentaj excesiv de pantomimă). Interpreta are o tehnică sigură, ştie să obţină efectele scontate de stilul baletului cu performanţe gimnastice fără a uita aura poetică adecvată. Nikolai Fedorov a secondat-o cu o delicată „punere în umbră", susţinînd-o şi sporindu-i efectul fără a deveni doar un însoţitor.

Spectacolele Teatrului de balet contemporan din Leningrad au fost, nu numai pentru pu-

Olga Kalmikova şi V. Muhamedov

blicul baletoman, unul din marile momente ale festivalului. Renumele trupei preceda cele două reprezentaţii cu un afiş incitant, care promitea o primă versiune după Dostoievski (*Idiotul*, pe muzica *Pateticei* ceaikovskiene), o fantezie după teatrul clasic (*Nunta lui Figaro* pe un colaj „neo-rossinian") şi un recital. Profilul de teatru al ansamblului presupune o concepţie mai modernă asupra dansului, tinzînd spre un spectacol complex, cu mijloace cît mai diverse. Neîndoios, nu se poate realiza un asemenea proiect fără o personalitate creatoare care să-şi asume responsabilitatea concepţiei globale. Boris Eifman, coregraf, regizor, scenarist, conduce spectacolele cu siguranţa unui muzician care simte pînă în detaliu sugestiile sonore. Este adevărat, la Ceaikovski muzica depăşeşte semnificaţiile propuse de dans, care îngustează filonul romantic complex al *Simfoniei*, aceeaşi observaţie ivindu-se şi la unele momente din recital (*Simfonia a III-a* de Beethoven spre pildă). Ca limbaj coregrafic, Eifman urmăreşte o lărgire a mijloacelor pe care i le oferă baletul romantic

prin noutatea combinațiilor, creșterea gradului de dificultate acrobatică și intensificarea intențională a tensiunii și dinamicii mișcării. Totodată, el solicită tuturor colaboratorilor săi o conștientă cultură a plasticii gestului, o utilizare completă a corpului în slujba comunicării, chiar dacă pentru aceasta nu evită con-

Valentina Morozova și Rustan Kupriev

venția pantomimei. Impresia de contemporaneitate vine deci din aducerea în actualitate a unui limbaj aparținînd tradiției, punerea

Valeri Mihailovski și Maria Melnikova

acestuia în consonanță cu o problematică de conținut ce reflectă un spirit conform cu sensibilitatea publicului de azi. Un anumit expresionism transpare din *Idiotul*, dînd impresia revederii unor secvențe mai ușor de rememorat, dintr-un repertoriu existent al genului. În schimb, alerta desfășurare a comediei burlești din *Figaro* este uimitoare prin concepție și realizare, constituindu-se într-o demonstrație explicită a ideilor și posibilităților coregrafului. Prelungite și în cele cîteva numere de recital, gîndurile sale pun în valoare un mănunchi de dansatori de primă categorie, diferențiați nu prin posibilități și formație, ci doar prin personalitate și temperament : Valentina Morozova, Maria Melnikova, Olga Kalmîkova, Valeri Mihailovski, Rustan Kupriev, Viaceslav Muhamedov, Serghei Focin, Ilya Pianjev. Prezența lor pe scena Operei Române a fost, fără îndoială, un eveniment, atît pentru public, cît și pentru dansatorii noștri, care au văzut încă o dată că, pentru un bun spectacol de balet, este necesară o concordanță perfectă între coregraf și interpret.

Grigore CONSTANTINESCU

Ansamblul „Fantasio"

Prima seară a participării Ansamblului de balet contemporan și clasic „Fantasio" din Constanța în Festival a adus pe scena Teatrului de Operetă un interesant grupaj de momente coregrafice distincte. Diversitatea acestora, modul felurit în care ele solicită și subliniază valențele artistice ale componenților formației oferă indirect dovezi despre valoarea de ansamblu a unei formații despre care mulți specialiști susțin că, la unele niveluri (cel al disciplinei de ansamblu sau al „prospețimii" execuției), se află pe primul loc în țară.

Baiadera, actul al II-lea, de Ludwig Minkus a fost momentul demonstrînd caratele valorii acestui minunat ansamblu în ceea ce privește coregrafia clasică. Importanța acordată primei balerine, geometria de rafinament a evoluției ansamblului, rolul special al momentelor solistice — acestea sînt tot atîtea trăsături specifice coregrafiei clasice a căror „respectare" mărturisește valoarea unei formații la acest important capitol de repertoriu. Soliștii Betty Manolache-Lux și Dumitru Manolache-Lux au evoluat în spiritul eleganței pasului clasic (secondați de Aurica Muntoiu, Monica Bârlea și Felicia Poșarlie) demonstrînd din nou valoarea lor deosebită.

Toaca, colaj ritmico-muzical de Ioan Maxim în coregrafia lui Ioan Tugearu, este un moment dedicat ansamblului de băieți (așa cum

prima secvență prilejuia etalarea calităților ansamblului de fete). Deși am urmărit o formulă „prescurtată" a acestui remarcabil moment coregrafic, putem însă reliefa meritele deosebite ale lui Francisc Strnad, balerin dublîndu-și calitățile specific coregrafice printr-un pronunțat simț actoricesc.

Despre *Rapsodia I* — și în special despre varianta realizată în studiourile de televiziune — s-a scris mult ; acest moment rămîne una dintre marile creații ale lui Oleg Danovschi, fiind totodată un punct de referință în ceea ce privește interpretarea specifică a unei creații muzicale românești muzicale de maximă importanță.

Ansamblul „Fantasio" este un ansamblu al tinerilor și putem distinge aici o grijă consecventă acordată sprijinirii tinerelor valori. Felicia Poșarlie și George Postelnicu au fost de această dată „obiectul" acestei nobile preocupări și programarea lor în Festival, în celebrul *Pas de deux* din baletul *Don Quijote* de L. Minkus (coregrafia clasică) spune enorm. Bineînțeles, nu se poate afirma că ei au deja maturitatea scenică a prim-soliștilor acestui remarcabil ansamblu. Calitățile lor sînt însă evidente : grație, temperament, tehnică și prospețime în cazul Feliciei Poșarlie, o tehnică bine pusă la punct, temperament și o frumoasă ținută, dublată de o prezență scenică agreabilă în privința lui George Postelnicu.

Carmen, pe muzica lui Bizet-Scedrin în coregrafia lui Oleg Danovschi, va rămîne, după părerea mea, una dintre creațiile de vîrf ale coregrafiei românești contemporane. Nu insist aici asupra valențelor deosebite ale acestui mare balet — care se plasează, după părerea multor cunoscători, deasupra unor versiuni „celebre" pe plan mondial. E suficient dacă insist aici asupra valorii evoluției Deliei Buzoescu-Hanțiu și a lui Călin Hanțiu, soliști de mare talent, remarcabili în roluri de complexitate scenic-actoricească și coregrafică. Dumitru Manolache-Lux (Toreadorul), Oleg Danovschi Junior (Ofițerul) și Francisc Strnad (Moartea ; introducerea acestui rol este, cred, o scădere a coregrafiei deoarece explicitează o stare de spirit a eroinei principale într-un moment în care convenția coregrafică ar cîștiga mult prin sugestivitate) completează o distribuție excelentă într-un balet de primă valoare în coregrafia românească și universală.

*

Pe marginea spectacolului cu *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski, susținut la Operetă de Ansamblul de balet contemporan și clasic „Fantasio", se poate spune răspicat : iată o convingătoare reușită a fanteziei și culorii. Colorate sînt tablourile de un exotism aparte, redat în nuanțele specifice ale universului copilăriei, în actul al II-lea, colorate sînt costumele și decorurile (deși scena Operetei este totuși improprie pentru spectacole de asemenea cuprindere), colorate sînt rezolvările feluri te ale libretului, în timp ce pașii de dans — atît numerele solistice cît și coregrafia de ansamblu — poartă semnătura plină de fantezie a lui Oleg Danovschi.

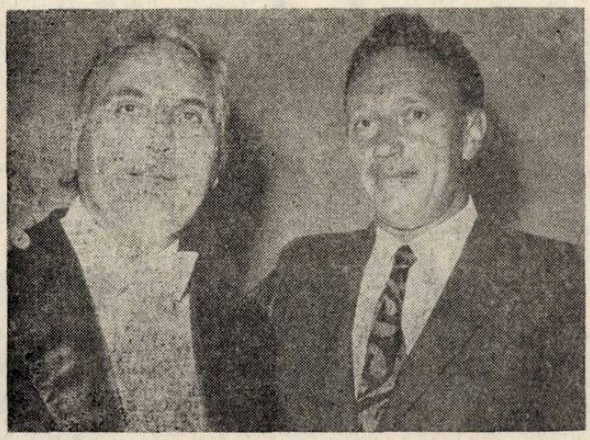
Oleg Danovschi își dublează necstoita muncă creatoare printr-o la fel de importantă muncă de finisaj. Rezultatul este remarcabil atît la nivelul ansamblului cît și la acela al numerelor solistice. Astfel, celebrul vals al florilor și momentele luptei între soldații de plumb și șoricei, în actul I (de menționat că această variantă este deosebită de cea a Operei Române) demonstrează o sincronizare excelentă a ansamblului în timp ce, în dans spanicl, Lili Meiuș și George Postelnicu, în dans arab, Delia Buzoescu-Hanțiu și Francisc Strnad, în dans chinezesc, Felicia Poșarlie și George Râpă, în dans rusesc, Doina Spînu și George Gache, în „pastorala", Aurelia Muntoiu, Eva Molnar, Szell Arpad și Marcel Tabrea demonstrează deopotrivă calități reale și o „disciplină" bine înțeleasă în sensul integrării acestor mici bijuterii muzical-coregrafice într-un cadru mai larg — cel al feericului act al II-lea al renumitului balet. Revenind la concepția coregrafică, demn de menționat este faptul că, într-o oarecare măsură, imaginația lui Oleg Danovschi are ceva specific regizoral, în sensul lucrului cu o mulțime de participanți feluriți, cărora li se acordă adeseori locul prim în scenă astfel încît să se integreze armonios într-un cadru mai larg, permanent păstrat în vedere. Cu alte cuvinte, baletul nu se descompune într-o însăilare de momente disparate, spectaculoase ca atare, ci se întregește prin aceste colorate momente care contribuie în felul lor, conform gîndirii „regizorale", la diversificarea interesantă a întregului.

În privința performanțelor solistice, subliniem în primul rînd contribuția Cristinei Teodorescu (Zîna Fondantelor) de la Opera Română, înlocuind o indisponibilitate de ultim moment. Valoarea ei a fost frecvent reliefată de cronicile de specialitate și repetăm aici aceleași cuvinte de laudă la adresa evoluției din actul al II-lea, alături de remarcabilul balerin care este Călin Hanțiu (Prințul Kokluș). În alte roluri importante, Oleg Danovschi Junior, Dumitru Manolache și, din nou, Aurelia Muntoiu și Marcel Tabrea au „completat" acest superb spectacol (nu întîmplător el se bucură de un deosebit succes pe scenele de peste hotare unde Ansamblul „Fantasio" ne reprezintă la un înalt nivel calitativ) care se înscrie printre succesele de prim ordin ale Festivalului „G. Enescu".

Viorel CREȚU

Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Enescu"

Nicolae Iliescu este sufletul orchestrei de cameră a Filarmonicii „George Enescu". Entuziast, consecvent, înzestrat, el nu este nicidecum un neofit în ale dirijatului. (De vreo două stagiuni, prezența lui pe podiumul dirijoral cunoaște o anume ritmicitate, o frecvență menită să incite memoria publicului). Și totuși, concertul susținut la Ateneu, în cadrul Festivalului, a avut semnificația unei surprize. O surpriză dar și o confirmare capabilă să ducă la extincția definitivă a preconcepțiilor, a prejudecăților conform cărora Nicolae Iliescu ar fi în primul rînd violonist, concert-maestru și în al doilea rînd dirijor. Dincolo de această dichotomizare (dintr-un punct de vedere admisă și operantă) și ierarhizare (întru totul inoportună), Nicolae Iliescu este o certă cons-



Nicolae Iliescu și Alberto Lysy

tituție romantică. Nu favorizînd disproporția, uriașenia ori exoticul. Nici un romantism exterior, grandilocvent. Ci unul care privește, care înțelege în mod excepțional fenomenul sonor, conducîndu-l către rezolvări limită. În *Concerto grosso op. 6, nr. 9* de Arcangelo Corelli, de pildă, structura rațională, strict geometrică proprie barocului a fost efemerizată printr-o sensibilizare și rafinare excesivă a discursului. Iar în *Divertismentul* de Mozart, sentimentul aulic a fost substituit în parte de acea stare de sublimare propice desfacerii canonismului relațiilor simetrice, carecum previzibile. (Excepție a făcut restituirea *Passacagliei* de Händel, o versiune desuetă, operetistică, redevabilă unei transcripții deloc inspirate). Structural romantic ni s-a părut a fi și solistul serii, Alberto Lysy. Atît în *Concertul pentru vioară și orchestră în do major* de Haydn — redat într-o manieră *ad libitum*, cu evidente neregularități agogice și acute contraste dinamice — cît și în *Concertul pentru vioară și orchestră (L'arte dell' violino)* de Locatelli — tălmăcit sclipitor, eclatant chiar —, violonistul argentinian s-a impus printr-un stil virtuoz, printr-un anume fel viguros impulsiv, specific latin al emisiei sonore ce convoacă în permanență elementul spectacular. Cît despre calitatea „sound"-ului, să spunem că vioara lui Lysy poartă semnătura lui Guarneri del Gesù.

A fost un concert exemplar, demn de instanța în care s-a derulat, Enescu fiind omagiat de către orchestra de cameră condusă de Nicolae Iliescu și prin interpretarea *Intermezzoului* său op. 12 pentru instrumente de coarde, just decantat în planuri melodice și timbrale.

Liviu DĂNCEANU

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Oradea

Prin chiar programul oferit, Orchestra de cameră a Filarmonicii din Oradea, sub bagheta lui Ervin Acél a făcut demonstrația unui întreg program estetic : pe de o parte, Händel, Vivaldi — momentele de culme ale Barocului, perioadă din istoria muzicii căreia orchestra îi dedică o atenție deosebită — pe de altă parte, muzică românească contemporană.

În *Concerto grosso în la minor* op. 6 nr. 4 de Händel, o citire limpede, echilibrată, cu sonorități controlate, linii melodice bine arcuite, polifonii desenate cu claritate, dozaje măsurate între tutti și grupul solist au demonstrat cultură stilistică și bun gust.

Această primă impresie a fost consolidată și de participarea orchestrei în dialogul dintre

Ștefan Ruha

vioară și acompaniament în *Anotimpurile* pentru vioară și orchestră de coarde de Vivaldi, unde îmbinările și regrupările de timbruri, distribuirea variată a acțiunii muzicale, au fost urmărite cu sensibilitate și acuratețe. Ștefan Ruha, egal cu sine însuși, a cîntat cu patos romantic — poate prea romantic în sunet și virtuozitate — cu acea căldură și comunicativitate care îi sînt proprii.

În cealaltă secțiune a programului, muzica românească, *Vivaldiana* pentru flaut și orchestră de cameră de Ede Terényi s-a bucurat de aportul solistic de ținută al flautistului Gavril Costea. Pornită dintr-o inspirație mai veche decît o indică titlul, piesa este de fapt o lectură în cheie modernă a unor surse renascentiste. Scrisă cu suplețe și farmec, lucrarea speculează cu inventivitate ambiguitatea jocului între arhaic și modern. Gavril Costea a subliniat cu finețe tocmai acest aspect, trecînd cu mobilitate de la o stare la alta, reliefînd cantilenele și dînd elan ritmurilor nervoase. Conlucrarea cu orchestra a fost excelentă, Ervin Acél dovedindu-se în ambele piese un acompaniator atent și prompt.

Ștefan Ruha și Ervin Acél

Cel mai realizat moment al programului a fost, fără îndoială, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constaninescu, într-o versiune voit camerală, dar totuși nu lipsită de strălucire concertantă, lucrată în nuanțe delicate, cu un decupaj clar al frazelor, o transparență a sonorității și o vivacitate a mișcării care i-au pus în valoare întreaga vitalitate și expresivitate.

În concluzie, prezența Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Oradea ne-a oferit satisfacția unei formații omogene, bine sudate, care cîntă cu deosebită grije pentru calitatea sunetului, cultivă precizia detaliului și bunul gust, într-un veritabil spirit cameral.

Elena ZOTTOVICEANU

„Quodlibet musicum"

Orchestra de cameră „Quodlibet musicum", creată și animată de Aurelian-Octav Popa, a avut o frumoasă evoluție în Festival. Nu a fost un concert cameral propriu zis, ci unul mixt, căci după *Dixtuorul* de Enescu și cele *Două dansuri pentru harpă și orchestră* de Debussy, *Aulodie mioritică Gamma* de Iancu Dumitrescu implică un aparat instrumental mult lărgit, iar partea a II-a a programului, dedicată lui Weber *(Concertino pentru clarinet* și *Simfonia I)* s-a încadrat, evident, în genul simfonic. Nu este un repros, ci constatarea că granițele genurilor nu pot fi respectate (și nici nu trebuie) întotdeauna. Paginile enesciene au fost redate magistral, căci Aurelian-Octav Popa a concentrat zece maeștri ai instrumentelor lor, cu experiență vastă și a-

Aurelian Octav Popa

leasă cultură stilistică. Solist în Debussy a fost Ion Ivan-Roncea, artist al cărui rafinament aplicat aici a pus și mai mult în valoare finețea scriiturii, nuanțele coloristice, armonice ale celor două bijuterii ale marelui francez ; a fost secondat cu atenție și eficiență de către formația de coarde. E mai greu să apreciem exactitatea execuției într-o lucrare al cărui flux sonor se naște parcă spontan, așa cum ni s-a părut creația lui Iancu Dumitrescu. E o

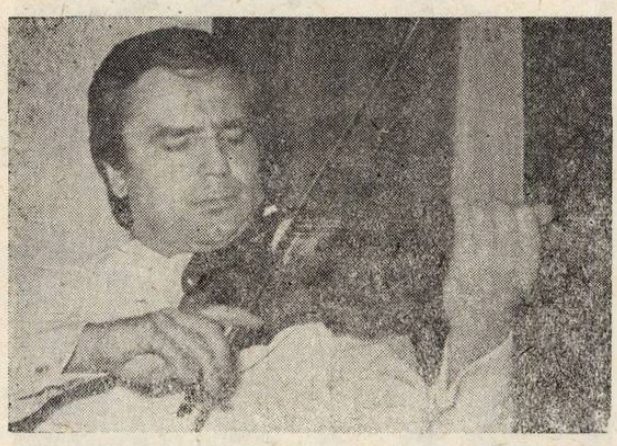
Ion Ivan Roncea

muzică a contrastelor, uneori violente, a unor secțiuni în care sunetul se compune, se descompune și iarăși se reface caleidoscopic, pe baza unor principii de logică naturală (armonice abundente, preluate, colorate, menținute sau brusc întrerupte), într-un flux aparent imprevizibil. Solist (nu în accepțiunea clasic-romantică a termenului) a fost uluitorul contrabasist italian Fernando Grillo, care știe să smulgă instrumentului său toate efectele posibile. În Weber am admirat arta inegalabilă a clarinetistului Aurelian-Octav Popa, pentru a-l aplauda apoi în vesela, luminoasa *Simfonie I*, cîntată cu mare însuflețire, neumbrită de cîteva atacuri asincrone din partea secundă.

Petre CODREANU

Recital Viktor Tretiakov

Concertele și recitalurile violonistului sovietic Viktor Tretiakov își prelungesc ecoul, mult după trecerea lor, prin vii discuții privind concepția sa interpretativă : în *Concertul* de Ceaikovski (cu orchestra RTV) s-a spus că Tretiakov întruchipează pe deplin spiritul rusesc, sau, dimpotrivă, „romanțează" prea apăsat discursul ; în recital, cu deosebire prin alegerea pieselor de bis, că urmărește un succes facil ori că această alegere — semnificînd o afinitate declarată — ilustrează cum e posibil ca uneori interpretarea să înnobileze calitatea intrinsecă a muzicii pe care o redă.



Viktor Tretiakov

Recitalul pe care îl consemnăm în prezenta cronică a cuprins *Sonata op. 12 nr. 3* de Beethoven, *Duet în la major* de Schubert, *Trei dansuri fantastice* de Șostakovici, *Suita spaniolă* de De Falla, *Tzigane* de Ravel și încă patru piese la bis. Impresia dominantă pentru noi a fost aceea a unei încîntătoare diversități ; mai mult, la fel ca despre Ciccolini pe care-l ascultam cu ani în urmă, putem spune că violonistul sovietic apare mai sclipitor, mai rafinat în recital (pentru care pare să aibă o predilecție temperamentală), în orice caz personalitatea sa se dezvăluie cu atît mai bogată.

Tretiakov a cîntat cu o plăcere iradiantă și cu aparența unei desăvîrșite naturalețe — ca o expresie a stării sale de moment ce ne-o comunică spontan. Viguros și delicat totodată în Beethoven (cam în felul în care Grumiaux conturează stilul *Concertelor* de Mozart), tandru în Schubert, cu o paletă coloristică inimitabilă în Șostakovici și De Falla, în fine amplu și pătimaș în *Tzigane* : asistăm, în special aici, la „rezonanța" cu totul aparte a sensibilității artistului cu cea a compozitorului. Nu e cazul să discutăm un tempo sau altul, o nuanță sau o manieră, repere bune doar pentru „disecarea" dar nu pentru „comuniunea", cu subiectivitatea interpretativă a lui Tretiakov. Viguros, pătimaș, delicat, imaginativ, cîntul lui Tretiakov relevă și un al doilea plan unde stau temeinic implantate luciditatea și echilibrul.

L-am considerat pe Tretiakov ca pe modelul interpretului vital la care ardoarea expresiei predomină asupra celorlalte trăsături. Am înțeles acum, sau el însuși ne lasă să vedem mai bine, aspectul bipolar al personalității sale, tendința echilibrării extremelor într-un tot dinamic suplu.

Mihail Erohin la pian s-a dovedit același înzestrat muzician pe care îl cunoșteam.

Dan SCURTULESCU

Siegfried Lorenz — Herbert Kaliga

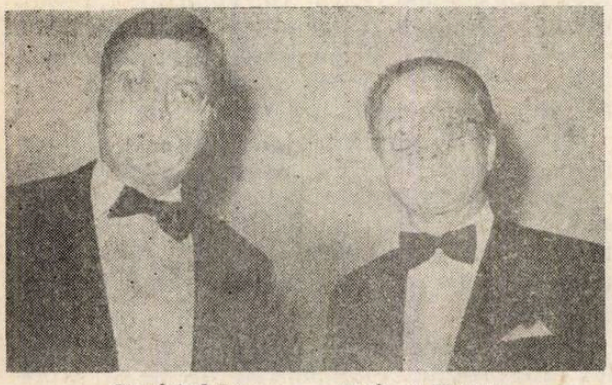
„Sînt de fapt un bariton liric, dar cu elemente de bariton de caracter și chiar eroic. Dragostea mea aparține în primul rînd muzicii de cameră, deci liedului. Sau, dacă vreți, exprimat în procente : 60% lied și oratoriu, 40% operă."

Am început prin a cita o concisă caracterizare pe care și-o făcea Siegfried Lorenz într-un interviu cu Klaus Kessler, oferit Agendei Festivalului, pentru că mi se pare un exemplu despre cunoașterea de sine, deschizătoarea adevăratelor drumuri de afirmare într-o profesie atît de spinoasă ca cea de cîntăreț. Luciditate în evaluarea propriilor date și afinități, luciditate în confruntarea cu opera, în procesul de recreare a ei, iată o primă impresie — puternică — pe care ne-o lasă baritonul german.

Fără îndoială, Siegfried Lorenz este un artist de excepție. Produs al prestigioasei școli de cînt din R. D. Germană, cu reprezentanți de talia unor Peter Schreier, Theo Adam, Eberhardt Büchner, el face parte din clubul select al acestor maeștri, aparținînd totodată, ca și ei, unei tradiții cu filiații ce se pierd în negura vremurilor. În aceste condiții, recitalul de la Ateneu, dedicat lui Brahms și Schu-

mann, avea să confirme întru totul aşteptările noastre.

Două opusuri celebre — *Vier Ernste Gesänge* şi *Dichterliebe* — alături de care mai erau incluse lieduri alese, cunoscute, din creaţia brahmsiană mărturiseau o opţiune declarată pentru zona romantismului celui mai autentic. Cele „Patru Cîntece serioase" au marcat punc-



Siegfried Lorenz — Herbert Kaliga

tul culminant al primei părţi, care mai cuprindea, printre altele, *Meine Liebe ist grün* (splendidă pagină, mai potrivită poate strălucirii vocilor de soprană dramatică), *Feldeinsamkeit* (necesitînd o foarte sigură stăpînire a resurselor de nuanţe, demonstrată cu naturaleţe şi rafinată accentuare a modulaţiilor), *Von ewiger Liebe* (în care artistul ne-a făcut să bănuim înclinaţia sa spre trăiri dramatice). Dealtfel, suflul dramatic al muzicii lui Brahms, atît de prezent în ciocnirile temperamentale din cele „Patru Cîntece" a reliefat acele „elemente de bariton de caracter şi chiar eroic", mărturisite în intervalul amintit, elemente care, atunci cînd sînt solicitate, pun în valoare o voce generoasă, cu timbru plăcut. Această voce, condusă cu o tehnică sigură, drămuită cu minuţiozitate se pretează perfect genului iubit de cîntăreţ. Frumuseţea ei se exprimă prin expresivitatea frazării, printr-o gîndire interpretativă urmărită în fiecare clipă, prin factura instrumentală cizelată cu grijă, prin afectivitate controlată.

În partea a doua, *Dichterliebe*, cu întreaga sa paletă emoţională, cu jocul de lumini şi umbre, de linişte şi frămîntări, de ezitări şi fermitate, ne-a confirmat în chip plenar valoarea lui Lorenz, profunda sa înţelegere pentru lied. *Die Rose, die Lilie, Im Rhein... Hör' ich das Liedchen klingen, Ein Jüngling liebt ein Mädchen* ne vor rămîne în memorie, detaşîndu-se, după opinia noastră, fără ca prin aceasta impresia asupra întregului să sufere cu ceva.

Cîntăreţul l-a avut ca partener pe Herbert Kaliga, pianist de mare experienţă, dedicat de-a lungul unei întregi cariere muzicii vocale camerale. După un început puţin prea tumultuos sub raportul intensităţilor, datorat poate unei prea scurte repetiţii de acomodare cu sala (mi-am amintit atunci, fără să vreau, de titlul cărţii lui Gerald Moore : *Am I to loud ?...*), pianul şi-a găsit treptat reala sa consistenţă în relaţia cu vocea, contribuind cu autoritate la realizarea atmosferei adecvate unei seri muzicale care se înscrie printre evenimentele acestei a X-a ediţii a Festivalului Internaţional „George Enescu".

Vladimir POPESCU-DEVESELU

RECITALURI DE ORGĂ

Rudolf Innig

Tînărul organist Rudolf Innig din R. F. Germania s-a prezentat la Bucureşti precedat de o „carte de vizită" impresionantă (dar absentă din biografia sa publicată în programul de sală) : el este interpretul unei ediţii discografice integrale a creaţiei de orgă a lui Olivier Messiaen (urmînd aceleia realizate de compozitorul însuşi), creaţie de mare însemnătate în peisajul sonor contemporan, care a redat orgii valoarea sa de instrument cantabil, al polifoniei orizontale, de instrument transparent, valoare pierdută de epigonii romantismului. Totuşi, în mod ciudat, programul lui Innig nu a cuprins nici o lucrare de Messiaen (aflată, în schimb, în recitalul Ursulei Philippi, anali-

Rudolf Innig

zat mai jos). Absența aceasta a fost compensată, însă, de prezența spiritului muzicii de orgă a lui Messiaen, care a dominat în maniera de interpretare a organistului. Impresia de constantă improvizație, de totală libertate, de permanentă variație ritmică și timbrală, de îngropare a construcției sub șuvoiul volutelor sonore — elemente caracteristice limbajului de orgă al lui Messiaen — au fost prezente în *Preludiul și fuga în mi bemol major BWV 552* de Bach (unde a lipsit tocmai rigoarea stilului bachian), în *Sonata în do minor op. 65 nr. 2* de Mendelssohn-Bartholdy (cu ciudata sa parte secundă, de expresie marțială, nemendelssohniană), în *Preludiul și fuga pe tema B-A-C-H* de Liszt (culminație a recitalului, cu dese momente de „suspense" realizate cu o virtuozitate elegantă în *Preludiu* și cu spectaculoase avînturi romantice în *Fugă*, de fapt mai degrabă o Fantezie fugată), în *Fantezia pe două teme de Bach* de contemporanul Heinrich Creuzburg (valorificînd din plin simțul coloritului timbral al interpretului) și în monumentalele *Variațiuni și fugă pe o temă originală în fa diez minor op. 73* de Reger (lucrare de amplă elaborare a unui maestru al artei variațiunilor, cu o profuziune de idei de natură figurativă, melodică și armonică, pe care Innig le-a pus în valoare pe tot parcursul, pînă la apoteoza grandioasei *Fugi* finale).

Iată un organist de profil aparte, îmbinînd perfecta stăpînire a tehnicii instrumentului cu o participare de mare intensitate afectivă la actul interpretativ, cu o fantezie dominată de bun gust în alegerea și combinarea registrelor timbrale, un artist capabil de rafinate destăinuiri poetice, dar și de impozante dezlănțuiri în forță, o personalitate captivantă.

Ursula Philippi

Interesantă, audierea, în partea de program dedicată de Ursula Philippi lui Bach, a *Preludiului și fugii în mi bemol major* BWV 552, aceeași care a figurat și în deschiderea recitalului lui Innig. De această dată, dipticul bachian a avut strictețea necesară, *Preludiul* în *organo pleno* a vădit caracterul de muzică festivă, forma de *concerto grosso* cu trei teme (ABACABACA) a putut fi urmărită cu claritate, iar tripla *Fugă* finală — una din culmile creației lui Bach în acest gen — a fost monumentală fără a deveni niciodată emfatică. Aprecieri pozitive comportă și modul în care Ursula Philippi a parcurs *Fantezia și fuga în sol minor BWV 542* cu un ductus grandios, în maniera de recitativ, precum și cele două *Coraluri BWV 618 și 622* (din *Orgelbüchlein BWV 599—644*), prezentate cu tente fine și diferențiate, clarificînd ca într-un vitraliu melismele țesute în jurul unui *cantus firmus*. Mai puțin ne-a satisfăcut interpretarea sa în celebrul triptic *Toccata, adagio și fuga în do major BWV 564*, în care unele contururi au apărut dizolvate, fără pregnanță, iar *Fuga* n-a avut măreția necesară.

Remarcabilă a fost, de la începutul părții a doua a programului, *Meditația „Lupta între moarte și viață"* (nr. 4 din cele 7 părți ale ciclului *Les corps glorieux*, compus în 1939 și vădind premizele artei lui Messiaen din 1949, an de răscruce în evoluția compozitorului). Fără a fi o piesă „cu program" în sensul romantic al termenului, *Meditația nr. 4* constituie mai degrabă o traducere muzicală a unei stări psihologice, redată de Ursula Philippi cu o impresionantă forță de interiorizare, mai ales în secțiunea finală, cu notele prelungi, picurate pe un fundal de zvonuri la limita pragului audibilității. *Sonata „Translații"* de Hans Peter Türk, scrisă la sugestia Ursulei Philippi, a vădit măiestria compozitorului în îngemănarea diferitor culori timbrale ale orgii, pe care interpreta le „mixează" cu dezinvoltură firească după repetata prezentare a lucrării în țară și străinătate. În fine, *Sinfonia B-A-C-H* de Sigismund Toduță, reluată de Ursula Philippi după o prezentare anterioară la orga Ateneului în primăvara acestui an, și-a dezvăluit din nou virtuțile de varietate a procedeelor modale — caracteristice pentru întreaga creație a maestrului clujean —, valorificate de organista brașoveană cu o tehnică solidă și o viziune clară a arhitectonicii lucrării.

Edgar ELIAN

Cvartetele „Dolezal" și „Brodsky"

Ca și la precedentele sale ediții, Festivalul „George Enescu" ne-a prilejuit întîlnirea cu valoroase formații de cvartet de peste hotare. Genul cvartetului de coarde — una dintre marile predilecții ale muzicianului omagiat — a fost reprezentat în acest an, alături de cunoscute ansambluri românești ce au dat din nou viață unor capodopere enesciene, de două formații străine care au interpretat pagini din repertoriul clasic și contemporan. Două seri la rînd Sala Radioteleviziunii a fost gazda unor concerte camerale susținute de ansambluri de o înaltă ținută artistică : duminică 22 septembrie Cvartetul „Dolezal" din Praga și luni 23 septembrie Cvartetul englez „Brodsky" ; două formații ce ne vizitează pentru întîia oară, formații relativ noi (Cvartetul „Brodsky", surprinzător de tînăr, are media de vîrstă de 24 ani !), dar bine sudate și aflate în plină ascensiune pe plan internațional.

Ambele concerte s-au deschis printr-un cvartet de Mozart, au cuprins încă o lucrare din marele repertoriu vienez (Schubert respectiv Beethoven) și cîte o piesă modernă apar-

ținînd patrimoniului național (Janáček, Britten).

Programul Cvartetului „Dolezal" s-a dovedit nu întru totul consistent, lucrările alese punînd în valoare doar într-o anumită măsură calitățile interpretative ale formației. *Cvartetul în sol major K. 156* de Mozart, scris la vîrsta de 16 ani, este una dintre atît de numeroasele mărturii ale precocității marelui compozitor, dar nu o lucrare care să-i ateste încă genialitatea. Deși se plasează după seria divertismentelor, acest cvartet (pe care afișul concertului îl prezenta tot drept divertisment) este mai curînd un exercițiu de stil al viitorului clasic ce se desprindea din arta rococoului italian. Extrem de concis, cu o primă temă de numai 15 secunde, căreia îi urmează o a doua fără nici un fel de tranziție, cu o sumară dezvoltare (de 25 secunde), cvartetul nu este străbătut de acel șuvoi melodic de largă respirație ce va caracteriza invenția mozartiană. Partea a treia, un obișnuit menuet, joacă și rolul de final.

Cvartetul în mi bemol major op. 125 nr. 1 de Franz Schubert ocupă în creația compozitorului un loc oarecum similar. Scris probabil tot la vîrsta de 16 ani, se resimte din plin de influențele muzicii lui Haydn, Mozart, Beethoven. Bogata invenție armonică schubertiană, cu acele surprinzătoare modulații ce o caracterizează, este abia presimțită aici. Cele patru mișcări se desfășoară în aceeași tonalitate și, mai mult decît atît, debutează prin idei tematice întru totul asemănătoare (constînd din fragmente ascendente ale gamei mi bemol major). Rezultă de aici un anumit staticism, pe care o interpretare oricît de vie — iar cea realizată de formația „Dolezal" a fost deosebit de atractivă — nu-l poate risipi pe de-a-ntregul. Această trăsătură de monotematism ar putea fi considerată eventual ca un element original, anticipator al construcției ciclice, dar se vădește mai degrabă un aspect involuntar, nepremeditat și nu în avantajul muzicii. Interpreții au știut să descopere și să pună în lumină unele elemente de farmec schubertian.

Momentul cel mai important al serii l-a reprezentat incontestabil *Cvartetul nr. 1* de Leoš Janáček. Operă tîrzie, urmînd marilor reușite din domeniul muzicii dramatice și simfonice, acest prim cvartet al unui cu adevărat tînăr septuagenar este fără îndoială (împreună cu cel de al doilea cvartet scris 5 ani mai tîrziu, în chiar anul dispariției compozitorului) una dintre cele mai originale contribuții la genul cvartetului de coarde. Totul este inedit aici, de la modul imprevizibil în care se articulează discursul muzical (de fapt departe de a fi un discurs de tip tradițional) la calitatea invenției melodice cu certe origini folclorice, ca și felul în care se îmbină diferitele tipuri de scriitură, diferitele impulsuri de mișcare foarte contrastante și în general acea uimitoare dialectică a continuului (împins pînă la obsesie) și discontinuului (ce tinde spre fragmentarism). Această muzică atît de aparte dar atît de bine înțeleasă de cei patru instrumentiști — Boris Monoszon, Jiři Fišer, Karel Dolezal (inițiatorul formației) și Bohuslav Pavlas — a reprezentat succesul serii și temeiul dorinței unei reîntîlniri cu această formație care se situează, cu cinste, pe linia tradiției interpretative cehe.

Cvartetul de coarde „Brodsky" pare să aparțină, în bună măsură, aceleiași orientări din arta interpretativă contemporană. Ca și în cazul formației cehe, ea excelează în cultivarea sonorităților tipic camerale evitînd tendința de supradimensionare sonoră, de amploare cvasi orchestrală pe care o demonstra o altă direcție, în vogă la un moment dat. Revenirea la caracterul mai intim al muzicii de cameră, la interiorizare, la cultivarea frumuseții detaliilor și evitarea demonstrațiilor de virtuozitate reprezintă garanția unor reale izbînzi în interpretarea repertoriului de gen. Acest lucru s-a vădit în tălmăcirea celor două capodopere clasice care au reprezentat pilonii programului ales : *Cvartetul în re minor K. 421* de Mozart și *Cvartetul op. 74 „al harpelor"* de Beethoven.

Marile pagini mozartiene scrise în tonalități minore sînt străbătute de fior dramatic, cele mai senine desfășurări melodice ascunzînd tainice unghere umbrite. Interpreții au urmărit cu finețe toate detaliile unei partituri în care fiecare gest este încărcat de semnificații, de la amplele salturi intervalice, ce revin în diferite momente (saltul coborîtor de octavă cu care se deschide lucrarea poate fi regăsit, ca o concluzie, în ultima măsură a finalului !) la insinuantele trasee cromatice care încarcă potențialul expresiv al muzicii.

Paginile beethoveniene au răsunat cu elan și vigoare, cu accente incisive (atunci cînd erau necesare), cu acea bravură instrumentală ce situează *Cvartetul harpelor* în imediata succesiune a celor trei „Razumovski". O anumită impresie de reținere care părea a se degaja la audierea în sală este infirmată de reaudierea înregistrării ; cu siguranță că o sală de dimensiuni mai restrînse ar fi favorizat sonoritatea, Studioul mare al Radioteleviziunii oferind însă avantajul ca un public numeros să poată asista la concert.

Între cele două lucrări clasice programarea *Cvartetului nr. 2* de Michael Tippett propunea publicului nostru un contact cu creația celui mai important compozitor britanic de astăzi. Dar acest cvartet — admirabil interpretat pe disc de „Amadeus" — datează din anii războiului și se situează încă pe o linie neoclasică. Poate de aceea Cvartetul „Brodsky", ținînd să prezinte o lucrare mai actuală, a procedat la o înlocuire de ultim moment, alegînd *Cvartetul nr. 3 op. 94* de Benjamin Britten, compus trei decenii mai tîrziu.

Cu acea siguranță a construcției și eficiența sonorităților proprie regretatului compozitor, cvartetul captivează prin varietatea coloritului și bogăția de contraste. O primă parte densă (cu un climat polifonic întrucîtva postbartokian) este urmată de un prim scherzo, un fel de dans fantast, de o parte lentă în care sînt exploatate cu ingeniozitate diversele flageolete, un nou scherzo, vinjos și un final (ce se prelungește întrucîtva excesiv), poate o replică mai destinsă a mișcării inițiale.

Cei patru instrumentiști englezi — Michael Thomas, Jan Belton, Paul Cassidy, Jacqueline Thomas — au reușit, printr-o îndelungată muncă de ansamblu, începută foarte timpuriu în anii studiilor, să ajungă la o exemplară omogenitate a cîntului. Ei au studiat împreună la Royal Northern College of Music din Manchester, orașul în care a activat la începutul secolului reputatul violonist rus Adolph Brodsky în calitate de profesor și decan al acestei instituții. precum și ca dirijor al orchestrei Halle (ce-și va dobîndi ulterior, prin Sir John Barbirolli, o faimă mondială). Cvartetul care poartă numele artistului de altădată (dedicatar și interpret al *Concertului* de Ceaikovski) este indiscutabil o formație care se află pe drumul consacrării internaționale. Prezența sa în festival a constituit unul din momentele cele mai reușite ale actualei ediții.

Adrian RAȚIU

José Miguel Moreno Aguado

În afara interesului sporit pentru literatura chitarei (care începe și la noi să-și recapete locul meritat și nu cel de acompaniament pueril), în recitalul din Festival al lui José Miguel Moreno Aguado ne-a atras structura programului. Prima parte a cuprins lucrări din secolul al XVI-lea, „secolul luminilor" cum pe drept i se zice, în care a înflorit componistica instrumentală, prin reprezentanți străluciți ca Pisador, Narvaez, Milán, Mudarra ș.a., mari vihueliști. Vihuela arată ca o chitară mai mică, are 6 coarde perechi acordate Fa — Sol — do — fa — la — re$_1$ și una singură sol$_1$, o sonoritate foarte plăcută (interpretul a utilizat o replică modernă, datată 1985). aducînd, destul de bine, cu cea a lăutei. Execuția a creat atmosfera cerută datorită fragilității (nu precarității) sunetului, distincției și clarității în frazare. Remarcabil este faptul că Aguado cîntă pe tabulaturi și nu pe transcrieri, evitînd artificiile în favoarea unei ornamentici sobre, echilibrate. În partea a doua, exclusiv piese de Fernando Sor, mare interpret, bun pedagog, autor de remarcabile studii și de oneste (dar reputate) compoziții (a trăit între anii 1778 și 1839). Și aici am avut admirație pentru tînărul chitarist (cu două premii internaționale importante, cu turnee numeroase și activitate de înregistrări, restituire a literaturii vechi, didactice etc.). El cîntă fără unghii și totuși are precizie în atac, sunet strălucitor, viteză în pasaje. Instrumentul său este cu adevărat din epoca lui Sor, fiind construit de lutierul francez Petit Jean L'Aîné în 1800. O sală plină, entuziasmată, l-a rechemat pe artistul spaniol cu alură modestă dar plin de însușiri și a cărui evoluție în Festival a însemnat o plăcută și necesară pată de culoare.

Petre CODREANU

Recital de pian Wy Ying

De-a lungul Concursurilor și Festivalurilor „George Enescu", prestigiul pianiștilor chinezi a reprezentat o constantă care explică și afluența largă a publicului la seara muzicală oferită de tînărul Wy Ying. Profesor de Conservator la 28 de ani, format de învățămîntul muzical din patria sa și perfecționîndu-se sub îndrumarea unui expert al stilului clasic, cum este vienezul Paul Badura-Skoda, Wy Ying înfruntă cu bravură probele muzicale cele mai dificile. Astfel, din creația schubertiană, alege *Sonata în la minor* op. 143, o pagină de mare concentrare a emoției, de o interiorizare pronunțată, pe care o parcurge cu seriozitate și chiar cu grija evidentă a sobrietății în expresie. Același lucru se poate spune și despre versiunea cîtorva *Klavierstücke* op. 19 de Brahms, în care nu predomină elementul *atmosferic*, ci cel al preciziunii desenului muzical, care nu apare niciodată covîrșit de sugestivitatea armoniilor. *Pavana* din *Suita op. 10* de George Enescu atestă cultivarea susținută a creației marelui compozitor român de către interpreții chinezi, redarea acestei pagini fiind marcată de cursivitate și nu de insistarea asupra aspectelor de poezie a sonorităților sau de culoare impresionistă. Bineînțeles că tălmăcirea exuberantei piese chineze *O sută de păsări întîmpină pasărea Phoenix* de Wang Jian Zhong s-a caracterizat printr-o adecvată înțelegere a specificului ei descriptiv, cu ecouri exuberante, sărbătorești.

Dintre lucrările de mare repertoriu, ni s-a părut că paginile lui Chopin s-au apropiat cel mai sensibil de o tălmăcire aptă să reunească sufragiile ascultătorilor. *Sonata în si bemol minor* de Chopin a avut tensiunea tragică ce o definește, culminînd în viziunea fulgurantă a Finalului, iar *Scherzo-ul în si bemol minor* a marcat un traiect definitiv ascendent în capacitatea pianistului de a exterioriza emoțiile, de a realiza o dorită comunicare cu receptivitatea muzicală deschisă a publicului de la Ateneu.

Alfred HOFFMAN

Tribuna tinerilor compozitori — VI

În Festivalul Internaţional G. Enescu, muzica românească a fost (relativ) bine reprezentată ; nu putea să lipsească, desigur, creaţia celor mai tineri compozitori, demonstraţie vie a valorii prospective existente în moştenirea enesciană.

La sala Studio a Ateneului, am audiat lucrări de Liviu Dănceanu, Şerban Nichifor, Adrian Iorgulescu, Cristian Petrescu, Doina Rotaru, Irina Hasnaş. N-au fost prime audiţii, poate pentru că scopul concertului era să indice cîteva din liniile deja conturate, reprezentative, ale noii muzicii româneşti. În legătură cu această reprezentativitate, ar trebui să spun, probabil, că pe lîngă numele menţionate— evident, importante — omiterea unor autori afirmaţi (un Adrian Pop, un Mihnea Brumaru şi alţii) nu este cea mai fericită soluţie din acest punct de vedere.

După părerea mea, două compoziţii s-au detaşat net în contextul celor ascultate la această Tribună ; este vorba de *Joc de oglinzi* pentru 4 flauţi de Doina Rotaru şi *Noapte de mai* (după Lucian Blaga),pentru voce solo, de Cristian Petrescu.

Compoziţia Doinei Rotaru realizează un spectaculos efect de stereofonie heterofonică, prin plasarea celor patru instrumente în locuri diferite şi, la nivel compoziţional, prin rafinate translaţii timbrale şi jocuri de aglomerări şi rarefieri ale spaţiului sonor în jurul unisonului.

Compoziţia lui Cristian Petrescu este o originală încercare de traducere metaforică, în limbaj vocal, a unor paradigme — cu valoare constructivă — din poezia lui Blaga. Spre deosebire de o lucrare precum „*Maulwerke*“ de Schnebel, unde există doar o acumulare de frapante efecte obţinute prin emisie vocală, în *Noapte de mai* asistăm la o savantă şi minuţioasă lucrare a detaliilor mai mult sau mai puţin tradiţionale pentru arta cîntului, în scopul detaşării unei strategii a cîmpului semantic literar şi literal.

Cvasi fuga pentru chitară de Liviu Dănceanu este, aşa cum o cunoastem deja, o ingenioasă colecţie de descoperiri timbrale şi de microstructuri sonore, însăilate pe firul unei construcţii logice şi îmbietoare.

Explozivul Şerban Nichifor, în ale sale *Dionysies*, pentru clarinet, pian şi bandă, realizează o neobişnuită îngemănare a unui folklorism aproape declarat cu reminiscenţe ale neoromantismului, curent predominant în creaţia sa actuală. Lucrarea are, fără îndoială, o atractivitate imediată, seducţia ei constînd din buna stăpînire a resurselor instrumentale, în contact cu o materie sonoră istoriceşte asimilată.

Melisme-le Irinei Hasnaş, lucrare mai veche, inclusă deja în lista achiziţiilor certe ale cenaclului tinerilor compozitori, defineşte un cîmp sonor mobil, influenţat de instabilitatea ritmică şi modală a stilului popular parlando rubato.

Însfîrşit, *Cvartetul de coarde nr. 2* de Adrian Iorgulescu este, aşa cum menţionam şi cu altă ocazie, un caz izolat în creaţia autorului lui ; în primul rînd, materia sonoră : pentru prima oară, Adrian Iorgulescu apelează la contururile muzicilor arhaice, intersectînd domeniile folclorului şi cîntului bizantin. Pe de altă parte, tehnica transformaţională căreia i se încredinţează, Adrian Iorgulescu o experimentează, am impresia, pentru prima dată în acest cvartet.

Concertul Tribunei tinerilor compozitori a fost susţinut, cum era şi firesc, de un grup de tineri interpreţi de cea mai aleasă ţinută tehnică şi intelectuală. Mă refer la chitaristul Vasile Colţea, la soţii Ion şi Liliana Nedelciu (clarinet, pian), la cvartetul format din fraţii Sergiu şi Valentin Năstase, Marius Ungureanu şi Anca Vartolomei, la tinerii flautişti Daniela Udrescu, Ionuţ Ştefănescu, Elena Iani (îndrumaţi de experimentatul Virgil Frîncu), la pianistul Remus Manoleanu. Compozitorul Cristian Petrescu şi-a interpretat singur, într-o manieră foarte adecvată lucrării, propria-i *Noapte de mai.*

Fred POPOVICI

Concordia

Chiar şi într-un matineu (cum a fost cel de duminică, 22 septembrie), formaţia „Concordia“ — Nicolae Maxim (flaut), Eugen Glăvan (oboi), Valeriu Bărbuceanu (clarinet), Nicolae Dănilă (corn) şi Miltiade Nenoiu (fagot) — şi-a concordat intenţiile şi disponibilităţile în chip exemplar, reglîndu-şi consensual bioritmurile, impulsurile artistice la pretenţiile unui orologiu matinal. E dificil să interpretezi muzică dimineaţa, mai ales să impresionezi o asistenţă puţin familiarizată cu o asemenea oră a întrunirilor muzicale. „Concordia“ a anihilat această circumstanţă temporală oferind publicului prezent în Studioul de concerte al Radioteleviziunii un florilegiu sonor compus din lucrări de rezistenţă (multe dintre ele dedicate de autori formaţiei) : *Suita din „Codex Caioni“* — transcrisă pentru cvintet de suflători cu rafinament coloristic şi eleganţă a ductusului melodic de compozitorul Ulpiu Vlad —, *Sincronie* de Ştefan Niculescu — o *ars componistica* de o nobilă ubertate şi laxitate în care principii fundamentale cum sînt cele de simetrie şi asimetrie, de Unu şi Multiplu sînt asimilate în plan psihologic sub forma unor monade de tipul : constrîngere-

libertate, relaxare-mișcare ori așezare-desprindere, — *Quintandre* de Aurel Stroe — un manifest omagiu adus de autor lui Edgar Varèse (în fond un real pretext pentru investigarea unor lumi sonore ancestrale, imemoriale în care spațiul și timpul muzical converg, ascultînd de aceleași legi acustice și alcătuind o unică entitate), *Șapte cîntece*, op. 15 pe versuri de Clément Marot de George Enescu — într-o versiune oportun proporționată timbral și în special în ceea ce privește raportul dintre solistă și ansamblu realizată de Gheorghe Firca (din nou Sanda Șandru remarcabilă prin inteligența frazării, prin vocea sa caldă, învăluitoare) —, și în sfîrșit *Kammermusik*, op. 24, nr. 2 de Paul Hindemith — opus radiind cînd jovialitate, cînd grotesc, redat cu nerv și disciplină a stilului de către cei cinci instrumentiști. În aceasta constă, de fapt, forța artistică a formației : rigoarea stilistică, reducerea fiecărei partituri abordate la datele ei esențiale. Astfel, „Concordia" nu reprezintă doar un cvintet, sumă a unor timbre complementare, a unor individualități interpretative distincte, ci un angrenaj complex, bazat pe relații copulative discrete și indestructibile, capabil să genereze un soi de gestaltism identificabil, de pildă, cu un produs vectorial în care un fenomen comportă configurații integrale, ireductibile la o simplă însumare a elementelor componente. Un gestaltism interpretativ creat printr-o muncă de echipă bine orientată, tenace, pe care instrumentiștii au potențat-o cu discernămîntul și experiența lor artistică. Prin prestația sa din festival, cvintetul de suflători „Concordia" și-a purtat cu deplină îndreptățire numele (dar) și renumele.

Liviu DĂNCEANU

Omnia — Ars Nova

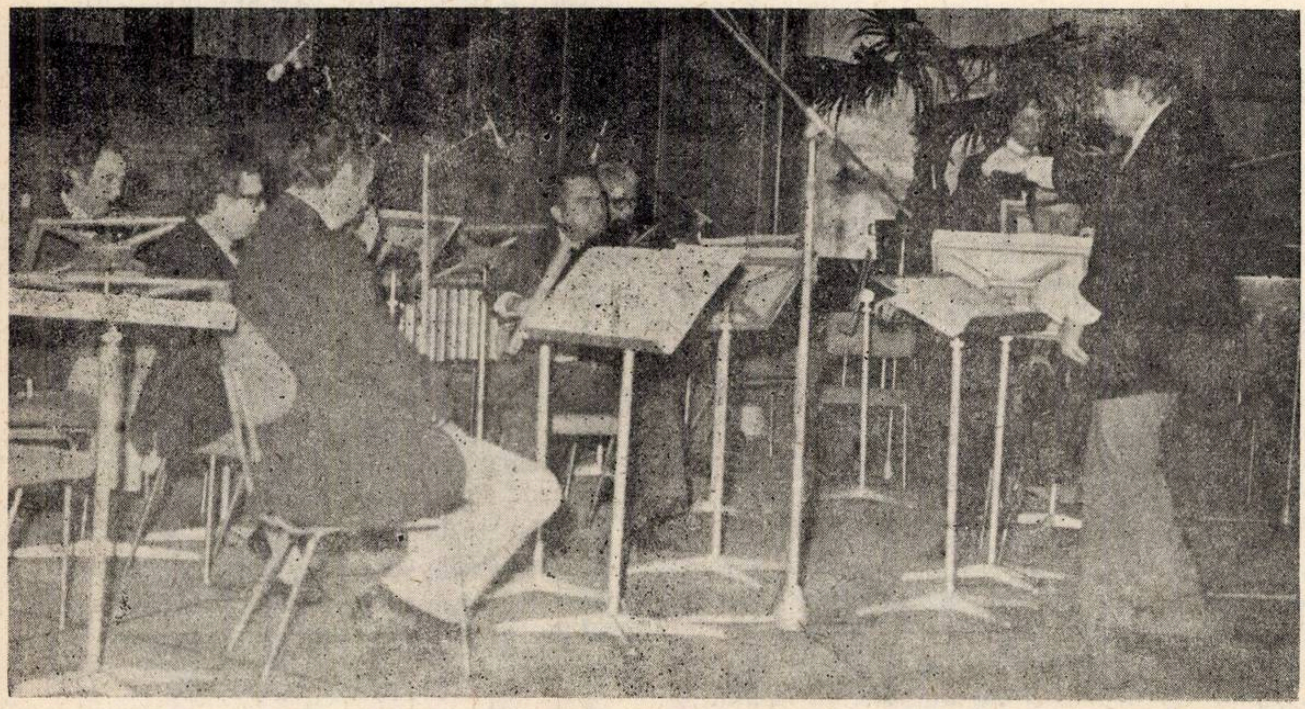
În cadrul Festivalului „George Enescu", la 26 septembrie 1985, în Studiocul de concerte al Radioteleviziunii române a avut loc un dublu concert susținut de Ansamblul „Omnia" condus de Marin Soare și de formația „Ars Nova" din Cluj-Napoca dirijată de Cornel Țăranu.

Am remarcat în concertul ansamblului „Omnia" lucrarea *Oratio II* — pentru ansamblu instrumental și bandă magnetică a compozitorului Călin Ioachimescu. Este vorba despre o lucrare care a obținut la Darmstadt un premiu important și care se remarcă prin tratarea rafinată a timbrurilor, instrumentelor — parte convenționale, parte folclorice — a stereofoniei și a întregului angrenaj electronic. Trecînd peste totalitatea imperfecțiunilor „tehnice" lucrarea rămîne în peisajul noii muzici românești o mărturie de seamă a talentului și preocupărilor muzicale complexe ale tînărului compozitor. Dumitru Bughici ne-a delectat cu o muzică tonică, abundînd în tematică de jazz *(Septet instrumental)* lăsată la voia și talentul interpreților. L-am remarcat pe tînărul percuționist, încă elev la Liceul de Muzică „George Enescu" din București, Dan Teodorescu care în compania tatălui (Gabriel Teodorescu) a avut o evoluție întru totul spectaculoasă. *Divertismentul în mi bemol major* de Mozart și *Serenada* (în aceeași tonalitate) de Richard Strauss, ambele pentru formații de suflători ne-au probat calitatea și profesionalismul unor interpreți de clasă și buna lor îndrumare asigurată de dirijorul Marin Soare. Am dori acestui ansamblu o prezență mai susținută în viața noastră de concert și — poate — un plus de *caracter* în perimetrul programelor de concert. Idei, oricum se găsesc cu duiumul iar un concert se cere caracterizat nu numai prin piese ci și printr-o relație — fie stilistică, fie ideatică — între ele.

Ars Nova din Cluj își poartă cu cinste faima și tradiția celor aproape 20 de ani de activitate pusă în slujba muzicii noi, românești și universale. Am fost fără rezerve impresionați de înalta calitate a interpretării lucrărilor lui Marius Constant — *Piesă pentru flaut și vibrafon* (dedicată lui Gavril Costea și lui Grigore Pop), o muzică în care îmbinarea timbrurilor se dovedește perfectă — și Yannis Xenakis — *Anaktoria* pentru ansamblu de cameră, în care răzbat, într-o construcție aproape monumentală, toate procedeele binecunoscute ale autorului. *Recitindu-l pe Blaga* de Mihai Moldovan reconfirmă cu fiecare nouă audiție perenitatea muzicii unui dispărut înainte de vreme, care în creația contemporană românească a fost și rămîne o *voce* incomparabilă. Un tip de artist care și-a descoperit vocația, stilul și marca personală încă din timpul [illegible] dovadă primele și ultimele sale opusuri [illegible] din ultimele, audiate recent, fiind lucrări fie foarte vechi, fie nefinisate sau abandonate). Îl „recitim" în fiecare lucrare — fie cunoscută fie nu — pe același Mihai Moldovan ale cărui lucrări fac azi parte de seamă din patrimoniul culturii muzicale românești. *Orfeu* de Cornel Țăranu este o nouă creație a compozitorului inspirată din lirica românească contemporană (Cezar Baltag) și gîndită ca un omagiu adus lui Nichita Stănescu. O muzică densă și elevată, cu momente de vîrf în care — ca și în cazul lui Mihai Moldovan — recunoaștem stilul și consecvența unui creator nepliat pe mode și schimbătoare efemere fluctuații de interes muzical general ; consecvența cu sine este în afară de *timp*, în eternitate. Interpretările lui Ion Budoiu au întregit profilul artistic al unui ansamblu exemplar în tot ceea ce face.

Nicolae BRÎNDUȘ

Orchestra Filarmonicii „George Enescu" în repetiții



Ansamblul „Ars Nova", dirijor Cornel Țăranu

Ansamblurile „Traiect" și „Hyperion"

Locul creației contemporane a fost unul de excepție în Festival, atît în privința unora dintre lucrările programate cît și în cea a reprezentării cantitative, gazda de predilecție a unor asemenea manifestări fiind sala de concerte a Radiodifuziunii. Deși rezonanța imediată a unor astfel de concerte (respectiv, interesul trezit în rîndurile publicului) rămîne redusă, importanța lor culturală este deosebită dacă ne gîndim la faptul că nivelul muzical al unei națiuni se determină, poate în cea mai mare măsură, prin nivelul calitativ al creației.

În programul ansamblului „Traiect" (conducerea muzicală Sorin Lerescu), subliniem o lucrare de valoare deosebită : *Invocații I* pentru cinci executanți de Tiberiu Olah. Este aceasta o muzică colorată discret, cu măiestrie, folosind cu bun gust mijloace timbrale interesante și suprapuneri de structuri realizate în spiritul cultivării unei convingătoare „dramaturgii" sonore. Deși execuția a fost relativ neconvingătoare (problema interpretării lucrărilor contemporane pentru ansamblu începe să devină, se pare, un deziderat de calitate pentru asemenea tipuri de concerte deși, frecvent, instrumentiștii-participanți sînt de reală valoare), putem să ne pronunțăm la superlativ despre o lucrare unde trăsăturile muzicii maestrului Tiberiu Olah sînt prezente din plin. *Solilocviu III „Divagos"* pentru instrumentiști soliști și bandă magnetică de Nicolae Brînduș, ca și *Natural-Cultural* pentru ansamblu și bandă magnetică de Octavian Nemescu, ridică probleme aparte — cele ale oportunității inserției „live" a instrumentiștilor pe o bandă sonoră intens prelucrată. Criteriile de apreciere trebuie să difere și ele se constituie, cred, strict în funcție de convingerile estetice declarate ale autorilor ; putem deci aprecia „solidaritatea" pieselor vizavi de aceste convingeri și mai puțin rezonanța lor la public. În privința interpretării, e suficient dacă spunem că asemenea muzică nu ridică probleme de interpretare deosebite prin însăși natura „convenției" instituite. *Solo-Multipli* (varianta pentru clarinet și percuție) de Sorin Lerescu este o lucrare „a jumătății de măsură", după părerea mea, la fel cum este și *Serenada* pentru vioară și pian de Fernando Grillo. Deși își propun să se integreze într-un peisaj muzical modern, modalitatea de realizare e mult tributară unei mentalități tradiționale (modul de „împăcare" a acestor două sfere, care nu sînt ireconciliabile, l-a demonstrat excelent muzica lui T. Olah). Rămîne să vedem în ce măsură aceste momente reprezintă pași pe un drum plin de promisiuni sau pe unul conducînd spre o „fundătură" estetică. În privința interpretării, deși formația dispune de o serie de instrumentiști valoroși, mai e mult de lucru cred, calitatea fiind considerabil sub nivelul prestației altor ansambluri de gen de la noi.

Evoluția Ansamblului „Hyperion" (conducerea muzicală Iancu Dumitrescu) a fost mai spectaculoasă ; la fel, deschiderea spre muzica zilelor noastre (deși i se pot reproșa unele exclusivisme) este mai promițătoare estetic. *„Concerto"* pentru contrabas și orchestră de Fred Popovici (solist Fernando Grillo) este o lucrare care încearcă vădit să se ancoreze într-un asemenea teritoriu al contemporaneității deși, cîteodată, maniera de a „decreta" teoretic că ne aflăm, iată, într-un promițător laborator de creație se apropie totuși de un anume „sectarism" muzical — mă refer aici și la auto-prezentarea lucrării, la ale cărei idei nu mă raliez întru totul, nu în privința substanței acestora cît în cea a contextului. Mai convingătoare sînt, după părerea mea, lucrările solistice : *„Eventails"* pentru flaut solo de Paul Mefano (admirabil interpretată de Dorel Baicu) se integrează într-un teritoriu al maximului profesionalism, *Florilegiu* pentru trio de suflători de Liviu Dănceanu subliniază din nou valențele interesante ale gîndirii estetice ale acestui tînăr creator, la fel *„Das Mädchen und der Zauber"* (sau „der Zauberer" ? — eventual după titlul analog al unei nuvele de Thomas Mann ?! — fapt este că manifestările

Fernando Grillo

Festivalului au prezentat adeseori nedorite „polisemii", acolo unde nu e vorba de-a dreptul de modificări de ultim moment, comunicate adesea neelegant, prin viu grai ; mă gîndesc și la publicul care nu înțelege românește) de Fernando Grillo, lucrare cu reale calități, trădînd o imaginație activă. Despre piesa care apare la „rubrica" : „Hyperion" — *„Harryphonies"*, compoziție colectivă pentru ansamblu, vom spune că anunță contururile unui orizont de gîndire interesant, asupra căruia vom insista (pe spațiu tipografic mai larg) cu alt prilej. Într-un teritoriu de sorginte impresionistă — dacă lărgim însă considerabil acest operant concept — se integrează piesa lui Michel Decoust, *Lebăda* pentru flaut solo, lucrare mergînd pe o linie a întrebuințării, pline de inventivitate, a resurselor sonore ale instrumentului și cea a lui Pierre Mariétan *„Versions trois"*, propunînd inedite asocieri timbrale. Tot aici adăugăm altă lucrare a lui Michel Decoust, *Mobile*, subliniind faptul că muzica franceză prezentată pe scena sălii Radiodifuziunii se prezintă omogen din punctul de vedere al explorării resurselor timbrale.

Interesul unor asemenea manifestări este multiplu și, în acest caz, valoarea culturală intrinsecă este deosebită. Ar fi deformant să apreciem asemenea concerte după criteriile cu care ne pronunțăm într-o sală unde se interpretează pagini ale repertoriului clasic.

Viorel CREȚU

Trioul „Romantica", Ansamblul „Contemporan"

Concertul susținut în Studioul RTV, în cadrul Festivalului internațional „George Enescu", de trioul „Romantica" și de formația „Contemporan" a inclus o serie de lucrări camerale de referință.

Astfel, tricul „Romantica" a prezentat, cu concursul pianistului Iosif Ion Prunner, una dintre capodoperele enesciene ilustrînd cu elocvență acea sinteză între etosul folclorului nostru și elemente ale gîndirii romantice, proprie genialului compozitor : *Cvartetul cu pian, op. 30.* Operă de maturitate, lucrarea marchează, așa cum sublinia și compozitorul Wilhelm G. Berger („Ghid pentru muzica instrumentală de cameră"), o nouă perspectivă în domeniul dramaturgiei sonore, în sensul că, spre deosebire de opoziția tradițională de corp sonor pian-coarde, în muzica acestui quartet „instrumentele participante la discurs se contopesc într-un ansamblu unic". Este, desigur, o consecință directă a texturii eminamente eterofone, creînd un univers fascinant în infinita bogăție a sonorităților, dar — poate — și a unui filon programatic : scris în 1944, *in tempore belli*, cvartetul pare să traducă în sunet crezul profund umanist al compozitorului — *„menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă înfrățire..."*. Cu totul remarcabilă, redînd cu fidelitate frumusețile discursului sonor, versiunea interpretativă oferită de cei patru tineri instrumentiști a evidențiat o dată în plus omogenitatea exemplară a ansamblului, dar și calitățile individuale ale membrilor : noblețea frazării violonistului George Dima, sensibilitatea violistului Ștefan Gheorghiu, echilibrul violoncelistului Constantin Gheorghiu-Holban și, nu în ultimul rînd, aplombul solistic al pianistului Iosif Ion Prunner.

Cea de a doua parte a concertului a fost rezervată uneia dintre formațiile de mare perspectivă în domeniul muzicii noi : ansamblul „Contemporan", condus de violoncelistul și compozitorul Marcel Spinei. *Rigoarea* și *profesionalismul* cu care acest tînăr ansamblu s-a prezentat întotdeauna (spre deosebire de „stilul" cam prea aleator al altor grupuri), conferă garanția unei prestații interpretative de excepție, în linia promovată de prestigioasele formații „Ars Nova" și „Musica Nova".

Programul a debutat cu *Cadenza pentru violoncel solo* de Mihai Moldovan, în care Marcel Spinei a reliefat, într-o interpretare emoționantă, acea mirifică lume a armonicelor naturale descoperită de strălucitul autor al *Tulnicelor, Obîrșiilor, Cîntecelor străbune...*

Într-o altă lucrare de mare valoare, *„Arcuri" pentru violă, violoncel și pian* de Dumitru Capoianu, trioul format din Gruia Mitu, Marcel Spinei și Remus Manoleanu a relevat originalitatea acestei muzici imaginate, de la micro- la macrostructură, în linii curbe combinate, sugerînd cu măiestrie impresionante bolte sonore, adevărate metafore ale existenței umane.

Calitățile interpretative ale membrilor formației s-au remarcat și în piesele de factură solistică, ca de pildă *Mierla neagră* de Olivier Messiaen, redată cu virtuozitate de flautistul Vasile Gantolea sau fragmentele din suita pentru obci *Metamorfoze după Ovidiu* de Britten executate cu fantezie de Lazăr Augustin Betea.

Dacă în *„Ataxis — Ecouri din spațiul mioritic"* — lucrare prezentată în captivanta interpretare a percuționistului Alexandru Matei — Marcel Spinei compune „melodizînd" ritmurile după modelul unui colind îngînat, piesa *Spring Music* de Wlodzimierz Kotonski crează o atmosferă plină de lirism, îmbinînd textura de sorginte extrem-orientală a flautului, oboiului și viorii cu sonoritățile sintetizorului evocînd natura, ciripitul păsărilor (de menționat intervențiile solistice ale violonistului Radu Ungureanu și ale Sandei Spinei, la sintetizor).

Dedicată formației „Contemporan" și prezentată în primă audiție absolută, lucrarea

Sincronie pentru patru instrumente de Ştefan Niculescu oferă revelaţia materializării sonore a ideii de sincronizare şi desincronizare progresivă promovată de compozitor şi impunînd o nouă perspectivă în gîndirea muzicală. Născută din permanenta alternanţă a stărilor de unison şi dispersie (extraordinare *trecerile* aparent insesizabile de la o stare la alta !), poezia acestei muzici oferă deopotrivă valenţe eufonice şi filozofice tulburătoare.

Ultima lucrare a programului, *Orologii pentru formaţie şi dansatoare* de Anatol Vieru, s-a bucurat şi de aportul interpretativ de marcă al tinerei şi valoroasei noastre coregrafe Liliana Tudor. Muzica (spectacolul) pare la început o meditaţie asupra noţiunii de timp privite din variate unghiuri culturale. Tehnic vorbind, simplificînd, timpul liniar al lucrării este realizat prin suprapunerea unor evenimente ciclice avînd diferite periodicităţi. Intervenţiile regulate, neutre ale vocii compozitorului (înregistrate pe bandă) enunţînd calm idei legate de timp, întăresc aparent această atmosferă de voită obiectivitate. Doar în final, odată cu întunecarea treptată a scenei, sesizăm *dimensiunea tragică* fundamentală a acestei creaţii multi-media descriind de fapt o atît de posibilă *moarte a timpului*... Scrisă în anii '70, muzica este la fel de actuală şi astăzi, aşa cum va fi şi peste 100 de ani. Acesta o fi secretul capodoperelor ?

Şerban NICHIFOR

Triouri, cvartete

Două formaţii camerale — trio „Academic" (Victoria Dumitrescu — vioară, Vasile Ţugui — violoncel, Octavian Rădoi — pian) şi cvartetul „Philarmonia" al Filarmonicii din Arad (Ştefan Fatyol-Câmpan — vioara I, Marius Teohari — vioara a II-a, Victor Varadi — violă, Petru Freiman — violoncel) — au susţinut cu cîte o jumătate de concert seara de muzică de cameră desfăşurată la 25 septembrie în sala de concerte Radio.

Componenţa programului — văzut în întregul său — a fost descumpănitoare (pentru a nu spune mai mult) şi remarca nu se adresează interpreţilor ci acelora care au conceput şi decis înscrierea contribuţiilor celor două ansambluri pe afişul aceluiaşi concert : majoritatea românească a pieselor prezentate, mai exact *proporţia* acestei majorităţi (trei lucrări din totalul de patru) a creat sentimentul jenant al unei devieri fortuite de la un concert integral românesc (plănuit, poate, iniţial ca atare), al unei alcătuiri oarecum improvizate a programului.

Calităţile de omogenitate, acurateţe şi precizie în execuţie proprii trio-ului „Academic" au fost în mare măsură cele cărora li s-a datorat redarea adecvată a unei anumite clasicităţi, implicit luminozităţi degajate de paginile *Trio*-ului *op. 11* de Carmen Petra-Basacopol. Dacă datele tehnice — dificile — ale lucrării următoare, *Trio op. 67* de Dmitri Şostakovici, au fost în general corect abordate de membrii formaţiei (efortul „biruirii" acestor dificultăţi făcîndu-se totuşi simţit în finalul lucrării), pătrunderea „dincolo" de litera partiturii, în spiritul ei, în arzătorul ei climat afectiv, în bogata ei imagistică muzicală s-a lăsat adesea aşteptată. Am apreciat atacarea cu aplombul necesar a episoadelor de adevărată emulaţie concertistică — dar şi de tîlc dramatic — din partea a II-a, *Allegro non troppo*, contribuţia pianului fiind, în aceste momente, decisivă. Ambele lucrări ar fi fost avantajate de o mai mare varietate coloristică realizată în sectorul coardelor, cu precădere la vioară.

Autori ai unei remarcabile versiuni interpretative, pe disc Electrecord, a *Cvartetului de coarde nr. 7* de Wilhelm Berger, membrii cvartetului „Philarmonia" au reeditat cu vădită plăcere această lucrare în concertul lor din cadrul Festivalului „George Enescu". Discursul muzical a apărut şlefuit sub toate aspectele sale specifice : al clarităţii polifonice şi complementarităţii partidelor ansamblului (complementaritate esenţială deoarece o implică şi pe aceea a expunerilor materialului modal al lucrării), al subtilelor diferenţieri dinamice şi timbrale, al fluenţei realizate în zona *rubato*-ului, al calităţii *solo*-urilor.

Faţă de muzica *Cvartetului op. 22 nr. 2* de George Enescu interpreţii au părut să manifeste o oarecare inhibiţie, care a umbrit realizarea sonoră a lucrării. Importanţa acordată în măsură riguros egală liniei mari şi detaliului desfăşurării muzicale este poate cel dintîi principiu chemat să ghideze actul interpretativ la Enescu în general şi în acest *opus* în deosebi, — tumultuoasa viaţă interioară a lucrării consumîndu-se deopotrivă pe dimensiunea orizontală şi pe cea verticală a muzicii. S-ar fi cerut, prin urmare, o mai hotărîtă angajare a experimentaţilor instrumentişti pe parcursul „vălurit" al muzicii enesciene (neîncetatele fluctuaţii de tempo-metru-dinamică şi „caracter" ale compoziţiei, inextricabil legate de procesele ei variaţionale, s-au conturat palid şi intermitent în execuţie, astfel că, de pildă, un moment ca acela al viguroasei mişcări valsante din partea a III-a a trecut aproape neobservat) precum şi o sporită preocupare pentru reliefarea vocilor interioare ale texturii polifonice (cele extreme — vicara şi violoncelul — s-au evidenţiat nu o dată în frumoase rostiri solistice).

Dotat cu incontestabile resurse, cvartetul „Philarmonia" poate şi trebuie să revină, adîncindu-i specificul, asupra acestei lucrări de căpătîi a creaţiei camerale enesciene, rezultatul unei atari reluări neputînd fi decît de un major interes artistic.

Clemansa FIRCA

Concertele „Madrigalului"

Ascultînd „Madrigalul" lui Marin Constantin în festival, mă gîndeam că opiniile celui mai exigent și de temut cronicar ar coincide întru totul cu cele apărute de-a lungul anilor în *La Dernière Heure* din Bruxelles — „dacă perfecțiunea aparține acestei lumi, se poate afirma că ansamblul «Madrigal» este un viu exemplu" —, în *Communauté* din Bordeaux — „s-ar putea spune că «Madrigalul» este o minunată orchestră sau o orgă inventată de o minte de geniu" —, ori în *Courrier de Genève* — „intonația perfectă a vocilor, suple și proaspete, precizia remarcabilă a atacurilor în nuanțe scăzute, sunetele filate, infinita varietate a emisiunii vocale : în planul material, calitatea atinge perfecțiunea". Iar atunci cînd recenzentul trebuie să-și asume calitatea de *raisonneur*, reflecțiile sale vor fi formulate, fără îndoială, în același autentic stil encomiastic care să releve fidelitatea exemplară a intonației, transparența sugestivă a cîntatului nonvibrato, construcția sonoră a fiecărui plan în parte, de o mare acuitate și profunzime. Sînt caracteristici prin intermediul cărora am putea întocmi portretul-robot al acestei formații referențiale pentru școala interpretativă românească. Portretul ar fi însă neînsuflețit dacă l-ar omite dintre ramele sale pe însăși principiul activ, pe *arheul* care conferă „Madrigalului" valențe ontice, posibilitatea de survolare a contingentului. Este vorba, firește, despre dirijorul Marin Constantin, cel ce ne-a demonstrat din nou că posedă acea capacitate rară de a-i seduce pe membrii ansamblului, de a le transmite și a-i conecta la intențiile sale izvorîte dintr-o experiență artistică vastă ce încorporează un larg registru gestual (deosebit de eficace) și o impresionantă disponibilitate stilistică. Două au fost, de această dată perioadele din istoria muzicii ce au constituit obiectul concertelor susținute de corul „Madrigal" : Renașterea — reprezentată prin *Matonna mia cara, My Heart, Hor vi riconfortate* de Orlando di Lasso, *Mottetto, Soave fia il morir* de Palestrina, *Ecco mormorar l'onde, Lasciate mi morire, Io mi son giovinetta* de Monteverdi, *Anastaseos imera* și *Către Constantin Brîncoveanu* din colecția în manuscris a lui Filotei sin Agăi Jipei — și creația contemporană românească — : balada *Soarele și luna* de Liana Alexandra, *Cîntece de lume pe teme de Anton Pann*, de Gheorghe Bazavan, admirabilul *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, poemul *Oglindire* de Irina Odăgescu-Tuțuianu, *Festum Hibernum* de Alexandru Pașcanu —, cărora li s-a adăugat o lucrare aparținînd noii școli poloneze — *In memoriam Agnus Dei* de Penderecki.

Modul în care Marin Constantin și „Madrigalul" său au redat aceste opuri ne întărește convingerea că nu două concerte (25, respectiv 27 septembrie) și poate că nici chiar încă o dată pe atîtea nu vor fi fost îndeajuns ca să satureze apetența publicului pentru muzica corală de calitate, dorința acestuia de a fi martor al unor reuniuni artistice de un pronunțat caracter evenimențial. Un cuvînt favorabil se cuvine soliștilor Vladimir Popescu-Deveselu, Lucian Bonifaciu, Daniela Slușanschi și în special basului Eremia Stere pentru timbrul său inconfundabil.

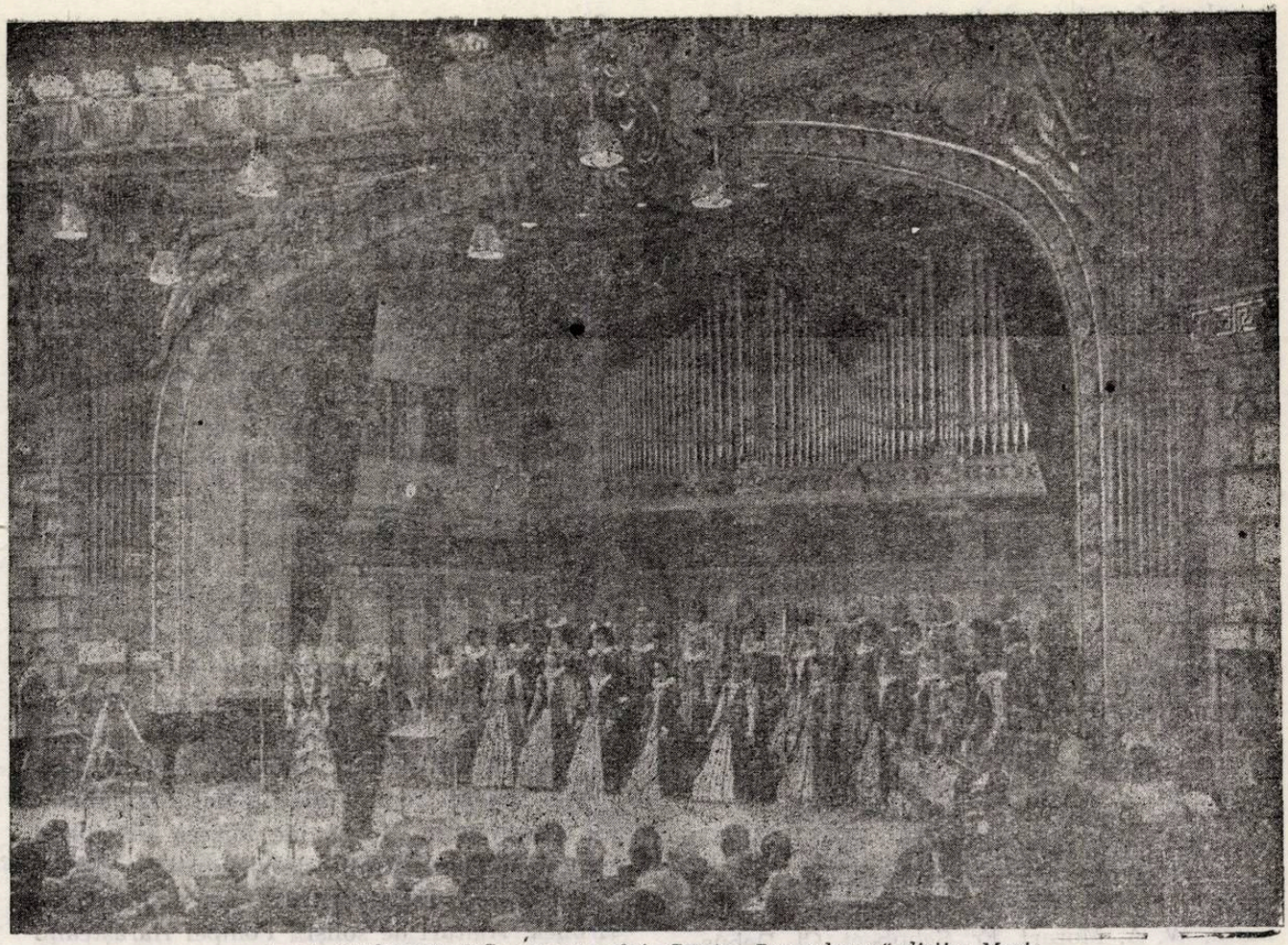
Liviu DĂNCEANU

Corul „Preludiu"

Prezent pentru a doua oară în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu", corul de cameră „Preludiu" al Ansamblului Artistic al Uniunii Tineretului Comunist, dirijat de Voicu Enăchescu, și-a onorat cu cinste cartea de vizită, evoluînd la înalte cote calitative.

Colectiv ce se bucură de o anume „perenitate" a alcătuirii sale (evitînd — prin profilul său specific — fluctuația pe perioade scurte a componenței) corul „Preludiu" a demonstrat — prin programul susținut pe scena Studioului de concerte al Radioteleviziunii — atingerea unui ridicat nivel de „sudură" a vocilor, obținut prin studiu îndelungat, atent, menit să estompeze individualitățile în aliaje omogene, într-o culoare timbrală unitară. Tinerețea glasurilor, reflectată prin prospețimea sonorităților, spontaneitatea emisiei, ca și evidenta bucurie de a cînta, alăturate profesionalismului și preocupării permanente pentru cizelarea actului interpretativ, constituie atribute ce definesc „personalitatea" acestui colectiv, așa cum s-a reliefat și din acest ultim concert al formației, la care și-au dat concursul pianistul Ovidiu Cucu și actorii Monica Ghiuță și Mihai Dinvale.

Bogăția și larga diversitate a repertoriului abordat au ilustrat mobilitatea ansamblului, variatele sale disponibilități expresive, conturînd cu aceeași pregnanță pagini renascentiste sau moderne, lirismul romantic sau nervul unor prelucrări folclorice. Cantabilitatea și naturalețea frazării, rigurozitatea echilibrului și precizia atacurilor, virtuozitatea efectelor vocale s-au detașat în egală măsură din tălmăcirea unor partituri ca cele semnate de Jacques Arcadelt, Pierre Certon sau Hans Leo Hassler, care au cunoscut o adecvată înveșmîntare stilistică, plină de grație și distincție, ca și versiunile interpretative ale unor lucrări corale românești (datorate lui Th. Teodorescu, Doru Constantiniu, Gh. Danga, Simion Nicolescu, Dan Buciu, Mircea Neagu, Corneliu Cezar etc), convingătoare deopotrivă prin simplitate și vigoare, prin acurateță și vervă, prin dinamism și contraste. Aceeași diversificată paletă de nuanțe, alături de căldura expresiei, de suflul



Corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijor Marin Constantin

Ansamblul de balet al Operei Române

amplu al frazelor coordonat prin gestica fermă a dirijorului, au caracterizat și paginile de factură romantică, arcuite cu generozitate, construite în detaliu prin urmărirea fiecărui dozaj.

Corul de copii al Radioteleviziunii

Performanțele interpretative ale Corului de copii al Radioteleviziunii au intrat deja în tradiția vieții muzicale românești, fiecare apariție în fața publicului reînnoind aprecierile laudative ; includerea concertului susținut de această formație sub genericul celei de a X-a ediții a Festivalului Internațional „George Enescu" a avut astfel semnificația unei prestigioase recunoașteri valorice.

Concertul ansamblului dirijat de Eugenia Văcărescu-Necula a fost emoționant nu numai prin candoarea, puritatea și prospețimea acestor glasuri ce intonează partituri dintre cele mai dificile cu acuratețe și precizie, prin naturalețea și spontaneitatea emisiei, ci și prin măiestria interpretativă dovedită, prin seriozitatea și temeinicia muncii migăloase de șlefuire a fiecărui detaliu, prin sensibilitatea și talentul filtrate printr-o minuțioasă cizelare.

Străbătînd secole de istorie a muzicii, traversînd vaste spații geografice, prima parte a programului prezentat pe scena Studioului de concerte al Radioteleviziunii (alcătuită din lucrări de A. Gumpelzheimer, J. Hilton, M. Krakowa, W. A. Mozart, Fr. Schubert, Cl. Debussy, H. Nedealkov, O. Hromușin, G. Fr. Händel) a prilejuit reliefarea valențelor interpretative ale corului prin intermediul cîtorva traiectorii stilistice și expresive bine individualizate, ce au avut însă ca numitor comun gingășia și bucuria de a comunica prin limbajul muzicii — atribute degajate de fiecare linie ritmico-melodică tălmăcită. Partea a doua a concertului — dedicată în exclusivitate creației românești de gen — a demonstrat maleabilitatea ansamblului, deschiderea sa către universul coral contemporan, cu varietatea mijloacelor și modalităților sale de expresie, ilustrată prin paginile selectate dintre opusurile compozitorilor R. Paladi, L. Ionescu, D. Popovici, A. Dogaru, Al. Pașcanu, L. Comes, D. Rotaru-Nemțeanu, S. Toduță, D. Voiculescu, A. Zeman. Evoluînd de la cantabilitate sobră la voioșie, la unde nostalgice și apoi la izbucnirile de energie ale prelucrărilor folclorice (cumulînd pe alocuri și elemente sincretice), beneficiind de acompaniamentul fin dozat al Marthei Joja, Corul de copii al Radioteleviziunii a demonstrat încă o dată că măiestria interpretativă și dăruirea artistică nu cunosc hotarele vîrstei.

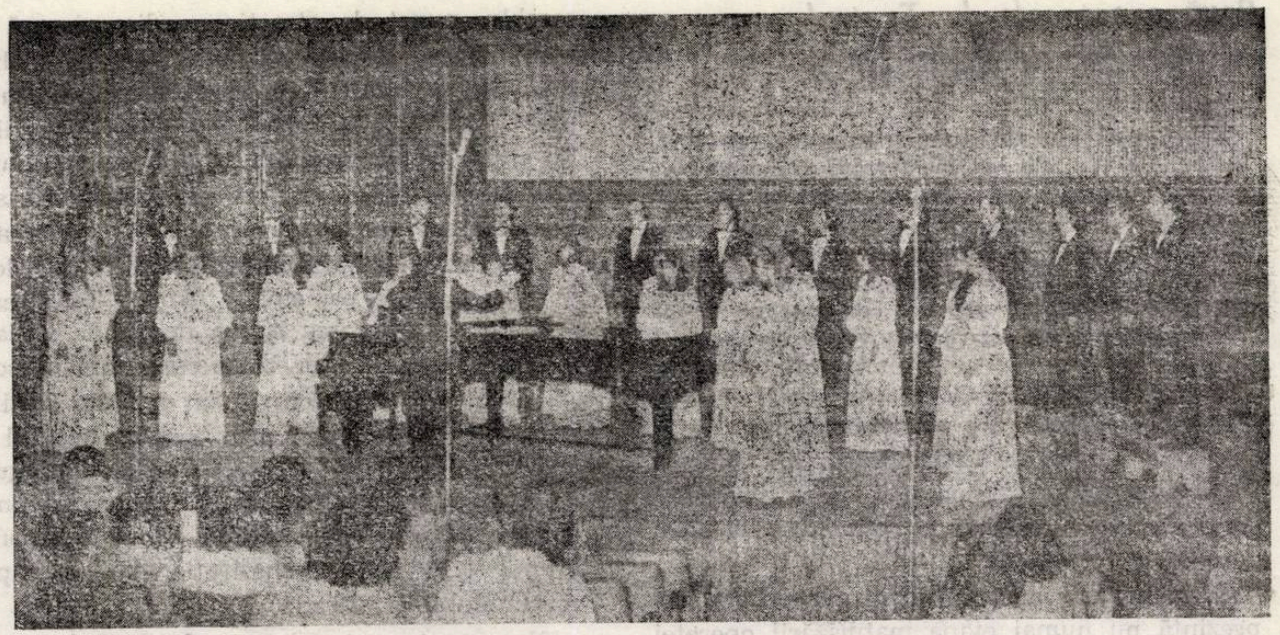
Corul bărbătesc și orchestra simfonică ale ansamblului „Doina" al Armatei

Concertul susținut de corul bărbătesc și orchestra Ansamblului artistic „DOINA" al Armatei în Studioul Radioteleviziunii, marcînd prima participare a acestui colectiv în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu", a fost cu adevărat impunător prin nivelul realizării sale artistice, prin temeinicia pregătirii și susținerii repertoriului abordat.

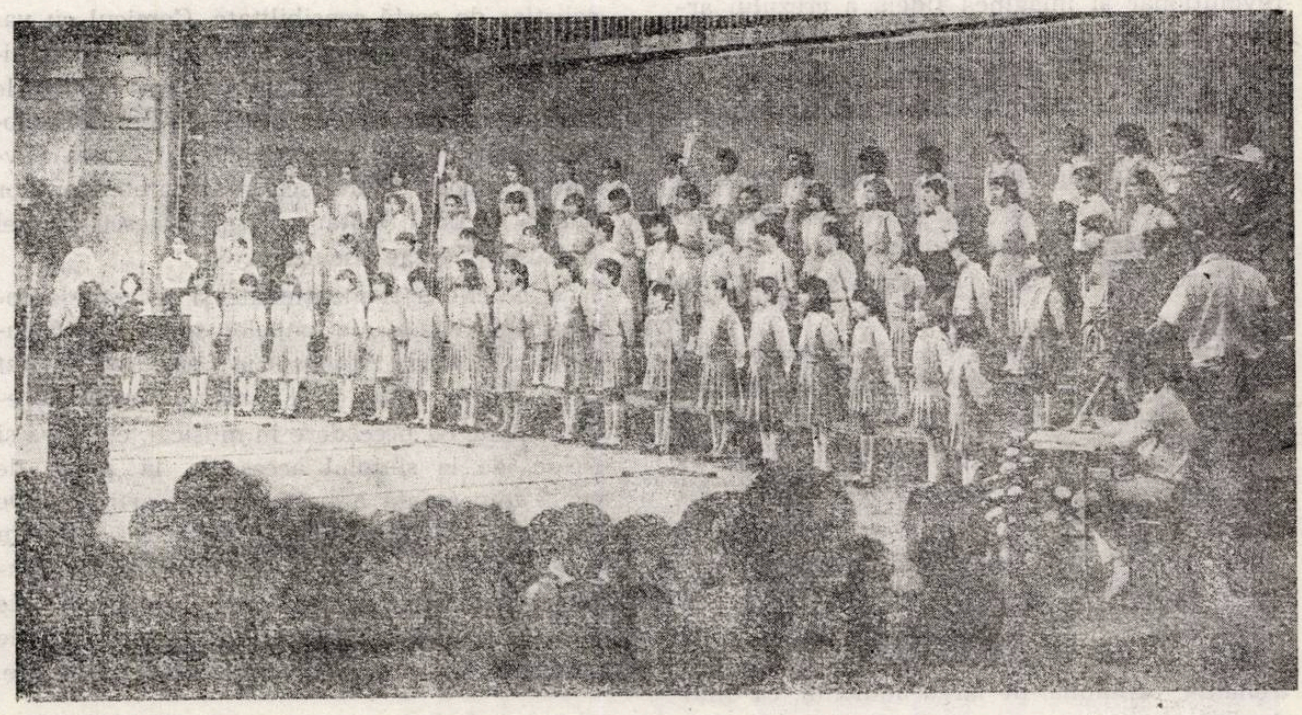
Excelenta calitate a partidelor vocale — afirmația vrea să sublinieze nu numai valoarea vocilor în sine, ci și gradul de omogenitate, profilul timbral pregnant — s-a detașat cu precădere din programul corului a cappella (cuprinzînd o amplă selecție de lucrări corale românești), a cărui largă diversitate stilistică și expresivă a pus în lumină bogatele valențe interpretative ale formației : de la precizia și forța monumentală a sonorităților specifice cororilor ostășești la căldura și duioșia oglindite în piesa *Mama* de I. D. Chirescu, de la dramatismul gradat treptat către punctul culminant (de exemplu în *Miorița* de Mircea Neagu) la veritabila demonstrație de virtuozitate vocală, de mobilitate coloristică din opusul *Ploaia* de Hronek. Alături de soliștii Pompei Hărășteanu (de la Opera Română din București), Ioan Nicolau și Marcel Trandafirescu, sub conducerea dirijorului Gheorghe Popescu au mai evoluat — cu aceeași vădită preocupare pentru precizia tehnică și expresivă — Victoria Ilie (vioară) și Cornelia Marinescu (harpă), în transcripția pentru vioară, harpă și cor a *Baladei* de Ciprian Porumbescu.

În partea a doua a serii, corul și orchestra simfonică, sub bagheta lui Sergiu Eremia, au oferit pagini vocal-simfonice foarte cunoscute, coruri celebre din opere de A. Rubinstein, R. Wagner, G. Verdi, fragmente din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu, cantata *Horia, Cloșca și Crișan* de Cătălin Ursu etc. printre soliști numărîndu-se : Dan Zancu (de la Opera Română din București), Virgil Frîncu (flaut), Veronica Ionescu, Maria Diaconescu, Tiberiu Mladin și alții. Rafinamentul dozajelor dinamice, sensibilitatea sau vigoarea, individualizarea coordonatelor stilistice proprii fiecărui opus au reliefat profesionalismul acestui ansamblu, variatele sale disponibilități expresive.

Anca Ioana ANDRIESCU



Corul „Preludiu" al ansamblului artistic al U.T.C. dirijor Voicu Enăchescu



Corul de copii al Radioteleviziunii Române, dirijor Eugenia Văcărescu-Necula

Două spectacole la Teatrul de Operetă din București

Printr-un semnificativ „schimb de ștafetă", ultimele două zile ale Festivalului internațional „George Enescu" (respectiv 26 și 27 septembrie) au marcat, prin spectacolele *Examene, Examene* și *Lăsați-mă să cînt,* și noua stagiune la Teatrul de Operetă bucureștean. Din acest punct de vedere, considerăm nimerite aceste opțiuni care promovează consecvent creațiile românești, ce sintetizează, chiar și numai în două titluri, arcul repertorial al Teatrului de Operetă, arc ce se desfășoară de la tradiție (în cazul de față, opereta lui Gherase Dendrino) și pînă la noutatea „de ultimă oră" (ne referim la musicalul *Examene, Examene* de Marius Țeicu).

Lăsați-mă să cînt de Gherase Dendrino reprezintă nu numai etapa maturizării operetei românești ci și comentariul, printr-o dublă oglindire, asupra constituirii însăși a genului operetei (prin *Crai nou)* ca reflex, de intens patriotism, al contextului istoric contemporan cu Ciprian Porumbescu. *Lăsați-mă să cînt* consacră la noi osatura clasică a operetei, reușind totodată să alăture într-un tot unitar reminiscențele valsului vienez și inflexiunile cîntecului național, armoniile tonale și cele modale. Citatele din creația celui ce a slujit prin muzica sa deziderateie epocii și spațiului în care a trăit devin, în concepția lui Gherase Dendrino, documentele autentice ale unui timp revoluționar și imaginea fidelă a crezului artistic al compozitorului Ciprian Porumbescu — personajul principal al operetei, interpretat cu generozitate și căldură de tenorul Dorin Teodorescu. S-au mai distins din numeroasa distribuție a unui spectacol ce a avut în întregul său însuflețirea unui mesaj de puternic patriotism, Cleopatra Melidoneanu, Rodica Truică, Daniela Diaconescu, Eugen Savopol, Virgil Bojescu.

Dintr-o altă perspectivă, cea a prezentului cotidian, s-a inspirat Marius Țeicu în musicalul său *Examene, Examene,* bazat pe libretul lui Eugen Rotaru, după o idee de Francisc Munteanu (subiect comun cu cel al filmului românesc *Buletin de București).* Spectacol de curînd pus în scenă (la sfîrșitul stagiunii trecute), musicalul face săli pline, captivînd publicul de toate vîrstele. Motivația ? Am nota, în primul rînd, muzica lui Marius Țeicu, antrenantă, cantabilă, de largă audiență, ca unul din elementele hotărîtoare în structura de ansamblu, punct de atracție ce dinamizează și concentrează substanța, uneori diluată, a dialogurilor vorbite. În economia comediei muzicale *Examene, Examene,* echilibrul factorilor de expresie este stabilit de coordonata muzicală ce expune o stare de spirit, colorează sonor comicul unor personaje sau rememorează (ca în cazul visului Mariei din actul al II-lea) motive și teme principale. Marius Țeicu este mobil în prezentarea gamei destul de variate a situațiilor și eroilor ce se confruntă pe scenă, impunînd fără echivoc un gen din familia operetei dar autonom prin construcție, stil și substanță melodică. Cîntecele sale, de regulă cu arhitectură simplă, strofică, au alura unor șlagăre ce se insinuează rapid în memorie prin ritmul trepidant și orchestrația pliată pe tipul ansamblului de estradă.

Nu numai muzica dar și colectivul de interpreți contribuie la reușita spectacolului. Musicalul *Examene, Examene* este de fapt rodul performanței unei *echipe* de cîntăreți-actori evoluînd cu entuziasm, cu reală plăcere și dezinvoltură, subliniind tăișul satirei dar și frumusețea sentimentelor și năzuințelor înscrise în codul moralei zilelor noastre. În spectacolul din 26 septembrie i-am urmărit pe Bianca Ionescu în rolul Mariei, remarcabilă în „ariile" sale de tip modern, în gestica și mișcarea scenică, pe Rodica Truică, Simina Ivan și Margareta Niculescu — prietenele Mariei —, pe Laura Niculescu și Dumitru Trandafir în numere solistice de certă sensibilitate. Comicul cu valențe deseori burlești s-a conturat ca dominantă a nucleului dramaturgic în prestațiile Danielei Diaconescu și ale lui Tiberiu Simionescu, ale cuplului pestriț colorat Marta Savciuc și Nicolae Simulescu și ale pretendenților Mariei — Emil Spătaru, Virgil Bojescu, Daniel Eufrosin, George Niculescu.

Se cuvine a fi menționate și secvențele coregrafice reușite ale ambelor spectacole (semnate de Mihaela Atanasiu în *Lăsați-mă să cînt* și de Victor Vlase în *Examene, Examene)* emancipate, cu precădere în musical, cum era și firesc, de la simplul accesoriu la parte de egală importanță a performanței artistice. De asemenea, dirijorul Marian Didu a condus în cele două seri, cu mînă sigură, orchestra Teatrului de Operetă, aplauzele entuziaste ale publicului răspunzînd cerințelor teatrului de divertisment — rapida adeziune și înțelegere.

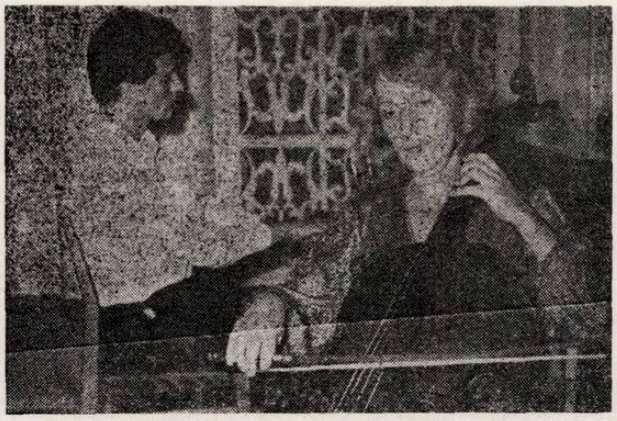
Antigona ALEXANDRU

Recital instrumental

Excepționale paginile oferite de cîțiva dintre cei mai distinși soliști ai scenelor noastre de concert, invitați pe podiumul Sălii Studio a Radioteleviziunii pentru a omagia, prin arta lor interpretativă, figura marelui compozitor român. Întîlnirea cu muzica de cameră enesciană este oricînd tulburătoare, ea dezvăluindu-și poezia pe măsură ce trece timpul și o asculți mai des. Este impresia pe care mi-a creat-o reaudierea *Sonatei în fa diez minor op. 24 nr. 1* — de data aceasta în versiunea

Ilinca Dumitrescu

predominant meditativă, cu introspecții în zonele infrastructurale ale etosului enescian, a Aurorei Ienei sau a *Sonatei pentru pian și violoncel* în *do major, op. 26 nr. 2* în emoționanta interpretare a cuplului Alexandra Guțu-Dragoș Mihăilescu. Cei doi artiști au reușit o ideală sudură psihică și emoțională, redînd lucrării întreaga substanțialitate ce-i este caracteristică.



Alexandra Guțu și Dragoș Mihăilescu

Toccata din *Suita op. 10* pentru pian a dobîndit în interpretarea Ilincăi Dumitrescu o accentuată notă de spațialitate, fiindu-i fructificate din plin sonoritățile de orgă, dimensiunea armonică. Viguroasa interpretare o *Sonatelor* de Scarlatti (în do major, la major, re minor, la major) confirmă în pianistica Ilincăi Dumitrescu probitatea profesională, elevația gîndirii și mai ales absoluta stăpînire a mijloacelor de exprimare.

Iancu Văduva a „cîntat" și de data aceasta, învăluindu-ne în sonoritățile de largă respirație ale *Legendei* de Enescu, în rostirile cu parfum românesc ale *Pastoralei* și *Jocului* lui Anatol Vieru. (La pian — Iosif Ion Prunner).

Andrei Agoston

Cele trei piese „de atmosferă" (*Adagio* de Sigismund Toduță, *Trei dansuri din baletul „Romeo și Julieta"* de Prokofiev și *Poloneza în re major* de Wieniawski) propuse de Andrei Agoston — acompaniat impecabil de Ferdinand Weiss — i-au pus în valoare calitățile ce țin deopotrivă de profunzimea concepției cît și de strălucirea, bogăția coloristică a sunetului.

Pianistul Adrian Tomescu — a cărui propensiune către muzica contemporană este cunoscută și apreciată — s-a regăsit, de data aceasta în atmosfera mirifică, pictural irizată a *Pieselor pentru pian și bandă magnetică* semnate de Corneliu Dan Georgescu ca și în subtilitatea substanței muzicale a celei de-a II-a *Sonate* pentru pian de Liviu Glodeanu.

Michaela ROȘU

Trei tineri interpreți

În serialul manifestărilor dedicate laureaților în concursuri internaționale, concertul *Horia Mihail — Constantin Sandu — Cristina Anghelescu* — deține un loc special prin reprezentativitatea participărilor, nivelul interpretărilor și ceea ce este foarte important pentru acest tip de recitaluri — imensul interes, căldura și dragostea publicului.

Horia Mihail este elev al Școlii din Brașov. Constantin Sandu — student al Conservatorului bucureștean. Cristina Anghelescu — unul dintre cei mai tineri solişti concertişti ai țării.

Toți trei au biruit în cel puțin două întreceri artistice din țări de foarte veche tradiție muzicală. Trei tineri la vîrste diferite, cu grade diferite de talent, din școli diferite mărturisind însă în *ansamblu,* maturitatea școlii interpretative românești, largul registru de valori cu care îmbogățim, la ora actuală, lumea muzicală.

Copleșitor mi s-a părut curajul cu care organizatorii Festivalului l-au propus, dintre zecile de talente ale țării, pe Horia Mihail drept cel mai tînăr participant la reuniunea muzicală internațională bucureșteană. Impecabila, captivanta sa evoluție a atestat responsabilitatea alegerii. Pianistul care a împlinit în această vară 14 ani și pe care l-am aplaudat la sfîrșitul stagiunii în primul *Concert* de Rahmaninov alături de Orchestra Radioteleviziunii (după ce vehiculează în concertele pe care le susține în țară, în ultimii ani, 5 partituri de mare respirație) s-a dovedit, în cele *32 de Variațiuni* de Beethoven și în *Sonata nr. 3* de Prokofiev, un artist de amplitudine capabil să pună în acord o tehnică de nivel cu o adîncă putere de expresie, redînd în coordonate totale partiturile și rostind continuu un discurs ce lua „respirația" întregii săli.

Horia Mihail se află, indiscutabil, în momentul hotărîtor al carierei sale, un recital de anvergură, unind mari sonate de Mozart, Beethoven, Brahms, Enescu impunîndu-se a fi pregătit în *această* stagiune.

La piesele de Debussy și Silvestri anunțate în program, Constantin Sandu a adăugat altele de Liszt și Prokofiev. Teritoriile sondate cu dezinvoltură și aplicație au demonstrat maturitate conceptuală, desăvîrșire tehnică, afinitate pentru „clasicii" creatori ai veacului. Tumultoasa sa evoluție în Festivalul enescian ne face să ne pregătim să-l ascultăm în viitorul apropiat în sonate de Mozart, Beethoven, Brahms, absolut necesar a fi abordate în public, pentru împlinirea vigurosului său talent.

Cîntul Cristinei Anghelescu continuă să plutească la înălțimi știute. Sunet plin de căldură și strălucire, freamăt adînc, linie, aplomb, forță de penetrație. Din păcate, excesiv filominiaturismul manifest în acest recital. *Tamburina* lui Kreisler, *Vals Scherzo* de Ceaikovski alături de minunatul *Impromptu* de Enescu nu au reușit, normal, să pună total în valoare temeinicia violonisticii talentatei interprete.

Oricum, așteptăm să-i reascultăm pe cei trei tineri în concerte speciale și definitorii pe parcursul noii stagiuni.

Iosif SAVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LE DISCOURS INAUGURAL DU Xe FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO" PRONONCÉ PAR SUZANA GÂDEA, PRÉSIDENT DU CONSEIL DE LA CULTURE ET DE L'ÉDUCATION SOCIALISTES (BUCAREST, 17 SEPT. 1985)

Dans l'atmosphère d'exaltant patriotisme et de vive effervescence créatrice qui anime les actions de tout notre peuple, étroitement unis par le cœur et l'esprit, afin de réaliser les décisions du XIIIe Congrès du Parti et les directives empreintes de clairvoyance scientifique formulées par Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti et président de l'Etat, nous voici réunis pour vivre une grande et belle fête de la musique roumaine, de notre culture socialiste.

Ici, sous la coupole presque centenaire de l'Athénée Roumain, où résonnèrent les cordes du violon enchanté de Georges Enesco, où se sont fait entendre les chefs-d'œuvre de la création musicale nationale et universelle et où les plus remarquables des musiciens roumains et étrangers de notre siècle se sont plus d'une fois manifestés, ici, dans cet édifice devenu symbole de la musique, nous inaugurons ce soir la dixième édition du Festival international „George Enescu" — éloquente expression de l'honneur accordé par la Roumanie socialiste à la culture, à la vie spirituelle.

Dans ce cadre solennel et mûs par les plus profonds sentiments de reconnaissance et de fierté patriotique, nous soulignons le souci permanent du Parti Communiste Roumain, de son secrétaire général, de faire accroître le rôle de la culture et des arts dans notre pays et d'assurer les meilleures conditions requises pour la formation et le développement de la conscience socialiste dans notre société. Aussi, est-ce un chaleureux et vibrant hommage que nous apportons ici-même au président Nicolae Ceaușescu, patriote ardent, révolutionnaire sans répit, fondateur de la Roumanie moderne, socialiste.

De plus, pour son appui conséquent à la science, à l'enseignement et à la culture roumaine, notre pleine reconnaissance se dirige aussi à l'académicien docteur ingénieur Elena Ceaușescu.

Car, en vérité, au cours des années de l'édification socialiste et tout particulièrement pendant les vingt dernières années depuis qu'à la tête du Parti et de l'Etat se trouve Nicolae Ceaușescu, la musique roumaine — compositeurs et interprètes de tout genre — n'a cessé d'enregistrer de remarquables succès, fait qui vient prouver, une fois encore, le talent et le génie créateur de notre peuple.

La mise en valeur de l'œuvre de notre grand compositeur, violoniste, pianiste, chef d'orchestre et pédagogue, Georges Enesco, figure proéminente de la vie musicale internationale de la première moitié de ce siècle, relève directement de la ligne politique du Parti et de l'Etat. Enesco — cet homme dont la fine sensibilité est l'expression même de l'âme du peuple — a, en effet, ouvert la voie vers l'universel à toute musique issue des éléments essentiels du folklore musical roumain, ceux-là mêmes qu'il a fondus avec son art magistral dans des œuvres qui restent des modèles de perfection. En se conformant à son exemple, les musiciens de la génération ultérieure à Enesco, tout autant que ceux d'aujourd'hui, nos contemporains, ajoutent au patrimoine national des œuvres témoignant d'une pensée créatrice aux idées généreuses, pleinement accordées aux impératifs supérieurs de notre société. On

dispose à présent en Roumanie d'une vie musicale animée, intense, substantielle et diverse, qu'un large public roumain autant que les spécialistes de l'étranger connaissent et apprécient. Le Festival national „Le chant de la Roumanie", cette ample manifestation du travail et de la capacité de création des enfants du pays, nourrie par des millions de talents en tout domaine, a révélé plus d'une fois un potentiel musical exceptionnel, déterminant comme suite une montée continuelle de la vie artistique ; celle-ci, à son tour, a contribué à ce que nos traditions culturelles soient cultivées et développées, enrichissant ainsi le patrimoine universel d'œuvres roumaines qui nous ont obtenu un prestige international bien mérité.

Dans ce contexte, le Festival international „Georges Enesco", arrivé à sa X^e édition, engage à se manifester les plus notables des créateurs et interprètes roumains, a leur côté étant venus se ranger des ensembles et des personnalités du monde musical de partout.

De cette façon, la musique prouvera la force de son message, sa faculté de faire fraterniser les cœurs sous le signe des exhortations humanitaires et dans l'esprit des nobles idéals de coopération internationale et de paix dans le monde, promus en permanence par le Parti Communiste Roumain et par l'Etat, par le président Nicolae Ceaușescu et par Elena Ceaușescu. Les journées du Festival vont enregistrer 46 concerts symphoniques, de musique de chambre et de musique chorale, ainsi que des spectacles d'opéra, de ballet de d'opérette. Les œuvres de Georges Enesco seront sans doute présentes : symphonies, suites, quatuors, lieder, l'opéra *„Oedipe" ;* viendront s'y ajouter les ouvrages d'autres compositeurs roumains de marque, sans oublier ceux de nombreux créateurs de la jeune génération — au total, plus de 80 compositions roumaines. Enfin, dans une parfaite harmonie des valeurs, ces journées nous occasionneront l'audition de chefs-d'œuvre de la littérature universelle.

Le Festival est en outre l'hôte d'interprètes venus de nombreux pays de trois continents.

Dans ces conditions, les programmes aussi substantiels que divers, la renommée des interprètes qui y participeront constituent une garantie de qualité du Festival et attestent que Bucarest représente un centre musical de la première importance.

Veuillez donc me permettre qu'au nom du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes, ainsi qu'au nom des organisateurs du Festival, j'adresse mes remerciements à tous les artistes qui, par leur concours, contribueront à la réalisation du Festival. Je leur souhaite tout le succès, et à vous, chers auditeurs, les plus pures satisfactions artistiques.

Avec cela, je déclare ouvert le Xe Festival international „Georges Enesco".

LE DISCOURS INAUGURAL DES TRAVAUX DU SYMPOSIUM DE MUSICOLOGIE DU Xe FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO", PRONONCÉ PAR NICOLAE CĂLINOIU, PRÉSIDENT DE L'UNION DES COMPOSITEURS ET MUSICOLOGUES DE LA R. S. DE ROUMANIE (18 SEPT. 1985)

Veuillez me permettre de déclarer ouverts les travaux du Symposium de musicologie consacré à la Xe édition du prestigieux Festival International „Georges Enesco", événement culturel de taille, dont la première édition déjà s'imposait définitivement dans le calendrier des manifestations notables de la vie musicale roumaine et de l'étranger. Hier soir, sous la coupole de l'Athénée, le monumental édifice qui abrite l'activité de la Philarmonie portant le nom de l'illustre musicien, le Festival a déjà lancé les premiers accords de son actuelle édition.

Et maintenant, à l'ouverture des travaux du Symposium, nous avons l'honneur de saluer la présence parmi nous des hôtes de l'étranger qui ont aimablement répondu à notre invitation de venir participer à l'important hommage devant se dérouler tantôt, pendant cette période même de l'histoire de la Roumanie socialiste.

En effet, la Xe édition du Festival International „Georges Enesco" a lieu encore au cours de l'année même où notre peuple célèbra le vingtième anniversaire de l'historique IXe Congrès du Parti, pierre d'angle de l'édification de la société socialiste multilatéralement développée en Roumanie, une période de vingt ans qu'avec une profonde fierté patriotique notre peuple désigne du nom d'Epoque NICOLAE CEAUSESCU. Or, l'impétueux développement de notre patrie durant cette période se reflète aussi sur la vie culturelle, sur le fait d'art contemporain. Nous sommes en train de forger un homme nouveau, dont la condition humaine est elle aussi toute neuve, un homme conscient que son propre accomplissement représente une partie intégrante du grand accomplissement du pays, vers l'embellissement duquel se développent tous les talents, toutes les aptitudes créatrices de ses fils Les réalisations d'aujourd'hui reposent sur les efforts des devanciers, nos contemporains traduisant en acte les nobles, patriotiques et humanistes idéals de ceux-là, dans le généreux cadre d'affirmation des valeurs actuelles du domaine de la composition, de l'interprétation, de l'enseignement de la l'éducation musicale.

Dès sa première édition, celle de 1958, le Festival International „Georges Enesco" réalisa une prise de conscience culturelle dans le monde musical contemporain. C'était normal puisque le musicien roumain avait joui de son vivant non seulement d'une grande renommée de violoniste, pianiste, chef d'orchestre et notamment de compositeur, mais encore de la chaleureuse affection de tous ceux qui approchaient l'homme. Sa personnalité de grande élévation artistique, morale et civique était écrasante, le plaçant à juste titre au premier rang de la culture universelle de son temps.

Sans entreprendre ici une analyse exhaustive de son activité si complexe, il me semble opportun de faire ressortir à cette occasion quelques uns de ses aspects les plus importants. Par le contenu de grande valeur de sa création musicale — où la densité émotionnelle se conjugue à une haute perfection de la forme —, Georges Enesco s'est imposé comme une personnalité de premier ordre dans la musique du XXe siècle. Si des œuvres comme la IIe Rhapsodie, qui s'inspire d'épisodes vibrants de l'histoire nationale, comme la Ire Symphonie — appelée l'„Héroïque énescienne" —, comme le Prélude à l'unisson de la Ire Suite pour orchestre — qui transfigure le lyrisme de la doïna roumaine, ancentrale —, ou encore comme la Ire Rhapsodie ou la IIIe Sonate pour piano et violon — exprimant „le caractère populaire roumain" —, si, dis-je, dans ces œuvres Enesco représente l'être humain dans ce qu'il a de plus profond et de plus durable ; si, l'opéra „Oedipe", prenons cet autre exemple, est un témoignage bouleversant de la vérité de notre condition humaine dans un face à face avec le destin, il est sûr par contre qu'une composition comme la IIIe Symphonie exprime l'engagement du musicien dans la lutte contre la guerre et pour le pacifisme. Dans cet ouvrage exécuté en 1919, le compositeur transpose sa grave méditation sur les conséquences néfastes déclenchées par la première conflagration mondiale. Convaincu que l'art ne peut s'épanouir là „*où règnent la haine et l'oppression*", que „*seule la paix permet à l'âme humaine de faire le don d'elle-même*", Enesco plaide pour le triomphe de la raison, pour une attitude de dignité non seulement à l'échelle individuelle mais aussi à l'échelle des nations et de la planète toute entière. „*La paix* — disait-il — *ne peut être assurée que lorsque toutes les nations vont se guider d'après le principe d'honnêteté, de moralité et de sincérite dans leurs rapports avec les autres nations les entourant*". Quant à son activité concertante — unanimement appréciée sur le plan national

autant qu'international —, elle a valu à Georges Enesco les honneurs non seulement de ses confrères, les musiciens de son époque, mais encore l'estime et le chaleureux rapprochement d'un public extrêmement large et divers. Car, avec son violon, auprès de son piano, au pupitre du chef, Georges Enesco *se donnait lui-même*, réjouissant les auditeurs par son talent d'exception et l'art vibrant avec lequel il interprétait les œuvres de référence de la littérature universelle et nationale.

Le fait d'avoir institué le Festival International „Georges Enesco" relève de la ligne politique culturelle-éducative de notre Parti qui entend rendre hommage aux figures de marque de notre peuple. En organisant les manifestations consacrées à l'hommage de Georges Enesco en ce début d'automne, c'est un devoir patriotique que nous remplissons, répondant ainsi aux exhortations du secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceaușescu, lequel dans son magistral exposé devant le Plénum du C.C. du P.C.R., en juin 1982, a bien affirmé : *„On ne saurait parler d'éducation patriotique socialiste sans connaître et glorifier le passé, le travail et la lutte des devanciers"*. L'actuelle édition du Festival International „Georges Enesco" est donc une heureuse occasion de faire valoir l'héritage énescien, de populariser la création musicale roumaine en général. Dans les 46 manifestations musicales qui se dérouleront durant ces 11 jours de fête culturelle (17—27 septembre), nous aurons donc l'occasion d'assister à des concerts de musique universelle, mais aussi à l'interprétation de plus de 100 œuvres : opéras, ballets, symphonies, musique de chambre, musique chorale — signées par 76 compositeurs roumains, un nombre de 25 ouvrages, présentés pendant l'actuelle édition du Festival, appartenant à Enesco. Les concerts et les spectacles du Festival jouissent, comme vous le savez bien, de la participation de prestigieux ensembles artistiques, de renommés chefs d'orchestre et solistes (chanteurs, instrumentistes, ballerins), de Roumanie, U.R.S.S., Chine, France, Angleterre, Techécoslovaquie, Yougoslavie, Allemagne de l'Est, Italie, Allemagne de l'Ouest, Suède, Espagne, Argentine, Japon — au total 14 pays.

Etant assuré que l'actuelle édition du Festival International „Georges Enesco" répondra elle aussi, comme les précédentes, aux impératifs supérieurs auxquels elle doit son existence, je vous prie de me permettre qu'au nom de l'Union des Compositeurs et des Musicologues j'apporte mes vifs remerciements aux participants et souhaite plein succès aux travaux du Symposium déclarés maintenant même ouverts. A nous tous, enfin, je souhaite des heures de nobles, émouvantes et nombreuses satisfactions esthétiques.

LE SYMPOSIUM DE MUSICOLOGIE

Se déroulant au cours de la Xe édition du dit Festival, le Symposium de Musicologie réunissait à Bucarest, comme toutes les autres fois précédentes, des noms de prestige de la recherche musicale roumaine et internationale. Pendant deux jours (18—19 sept.), la salle „George Enescu" du Conservatoire bucarestois fut le siège d'une confrontation publique d'idées et opinions — intéressantes et concentrées — sur la personnalité et l'œuvre du grand musicien, sur son rôle et sa position dans la musique roumaine et universelle. Inaugurant les travaux, le pr Nicolae Călinoiu, président de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie et recteur du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, affirmait l'importance de cet événement dans le contexte de la vie musicale du pays et faisait à la fois valoir le côté profondément humain et pacifique à trouver dans la pensée compositionnelle et la philosophie d'Enesco, manifeste et vibrant dans chaque page musicale et théorique laissée en héritage à l'humanité. Les participants au symposium avaient construits leurs communications sur cette coordonnée même, abordant des problématiques diverses — depuis les synthèses historico-esthétiques impliquant la tradition et le temps présent, depuis les problèmes de style de la création énescienne en général, mais aussi dans ses relations avec le style de son époque, jusqu' aux analyses détaillées des ouvrages d'Enesco, aux opus inédits, aux nouveaux systèmes

enfin de cataloguer l'œuvre et la bibliographie énesciennes.

Un tour d'horizon de large envergure historique, unissant la tradition à la contemporanéité à travers le filon de l'ethno- et polygénèse, fut réalisé par le musicologue dr. Vasile Tomescu dans son exposé présentant la *Contemporanéité d'un art millénaire*, une contribution créatrice à l'emplacement du „vrai énescien" (autant dire du national) dans l'universel.

Des points de vue intéressants, reflétant le faisceau lumineux qui éclaire la figure d'Enesco jusqu'en d'autres zones de compréhension que la zone proprement roumaine, illustrant de plus le rapport qui s'est établi entre la création du musicien roumain et la culture musicale de quelques pays d'Europe, ont été formulés par Ivan Hlebarov (Bulgarie) avec sa communication regardant l'*Evolution créatrice de Georges Enesco dans le contexte du XXe siècle*, par Reimund Woelbing (R. D. Allemande) dans son exposé *Le musicien Enesco*, de même que par le compositeur Leonid Grabovski (U.R.S.S.) avec ses *Opinions dans la contemporanéité*.

Le dr.Octavian Lazăr Cosma, dans l'*Actualité de la synthèse énescienne*, réalisait une synthèse esthétique du style d'Enesco envisagé dans le cadre des courants de style du XXe siècle ; pareille synthèse, avec des implications éthiques, était entreprise par le musicologue Vasile Donose dans ses *Suggestions pour l'évaluation de la pensée esthétique énescienne à notre époque ;* de même, par le dr. Romeo Ghircoiașiu dans son étude *Le contenu idéel de l'art énescien ;* pareille synthèse encore, mais avec des implications morales-politiques, était refaite par Iosif Sava avec son étude *Enesco et les critères moraux et politiques*, par le musicologue Alexandru Leahu dans son exposé sur les *Bases de notre esthétique musicale contemporaine*, enfin par le compositeur Doru Popovici dans sa communication sur la *Poétique de Georges Enesco*.

De pertinentes analyses, appliquées à un nombre assez considérable d'œuvres provenant de certaine phase de la création énescienne, furent faites par la musicologue Clemensa Liliana Firca *(La dynamique évolutive des genres et espèces dans la perspective de l'œuvre précoce de Georges Enesco)*, par le compositeur Mihai Ghircoiașiu *(Aspects de la pensée créatrice d'Enesco* — avec un accent spécial sur l'analyse du modal-tonal), enfin des analyses de détail d'un seul ouvrage furent entreprises par Patrice Miller (EUA) dans ses *Contributions à la connaissance de la Sonate op. 24 no. 3 pour piano de Georges Enesco*, par le dr. Grigore Constantinescu *(Principes d'unité de la conception énescienne reflétés dans les Mélodies op. 19 sur des vers de Fernand Gregh)*, par Liliana Gherman *(Remarques en marge d'œuvres de jeunesse d'Enesco)*, avec un regard spécial sur la première „Sonate pour piano et violoncelle". Une contribution créatrice à l'emploi primordial de l'hétérophonie et de la poly-hétérophonie par Enesco, fut apportée par le compositeur Tiberiu Olah dans son étude concernant la *Poly-hétérophonie d'Enesco, une nouvelle méthode organisée de composition* (appliquée à l'analyse du poème „Vox Maris").

Des œuvres inédites de la création d'Enesco ainsi que des projets d'œuvres ont été présentés par le musicologue Constantin Stihi-Boos *(Deux manuscrits énesciens inédits* — la Sonate-Torso pour piano et violoncelle en fa mineur — Ms. R. 7473 et l'Andante con moto en Ut mineur pour orchestre — Ms. R. 986), ainsi que par la musicologue allemande Hildegard-Emilie Schmidt (Allemagne-Ouest) qui s'occupa de quelques *Aspects nouveaux décelés dans le projet énescien de création de l'opéra „Maître Manole"*.

La musicologue Ada Brumaru fit un large tour d'horizon des bibliographies énesciennes dans leur évolution *(Le sens de la diversité des lectures musicologiques énesciennes)*, alors que le musicologue dr. Mircea Voicana souligna l'importance de l'effort de cataloguer l'œuvre de Georges Enesco *(Gloses en marge du catalogue thématique de Georges Enesco)*.

La musicologue Luminița Vartolomei dirigea sa contribution *(La musique contemporaine roumaine — un stimulant pour renouveler l'art du spectacle)* vers le spectacle d'opéra contemporain en partant de l'„*Oedipe*" énescien.

Embrassant un large territoire de référence, débattant d'idées et points de vue aussi originaux que divers, abordant une série de thèmes variés — où la synthèse et l'analyse tenaient la place d'honneur —, le Symposium de Musicologie „Georges Enesco", à la Xe édition du Festival International „Georges Enesco", signifie un échelon de plus dans l'effort de connaître l'œuvre et la figure de l'illustre musicien, une démarche nécessaire et féconde pour établir sa place dans la culture musicale universelle.

Les travaux du Symposium seront l'objet d'un volume séparé d'études musicologiques, tout comme on l'a déjà fait pour l'édition du Centenaire d'Enesco (1881—1981).

Mihaela MARINESCU

LA Xe ÉDITION DU FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO"

À Bucarest, du 17 au 27 septembre 1985, la Xe édition du Festival International „Georges Enesco" était en même temps une édition commémorative puisqu'elle marquait le trentième anniversaire de la mort de l'illustre musicien roumain, survenue en 1955. L'année même, de l'initiative du Parti et de l'Etat, le Festival International „Georges Enesco" avait été institué en tant que manifestation musicale triennale destinée à rendre hommage à la mémoire du maître. A partir de 1958, le Festival s'est tenu avec régularité tous les trois ans, soit en 1961, 1964, 1967, 1970, 1973, 1976, 1979, 1981 (une année avant terme afin de coïncider avec le centenaire de la naissance d'Enesco) et maintenant, pour la dixième fois, en 1985. Les éditions précédentes avaient joui de la participation prestigieuse de musiciens — solistes, chefs d'orchestre — et d'ensembles renommés, venus de nombreux pays du monde. On se rappelle en fait de baguettes célèbres, celles de Herbert von Karajan, Sir John Barbirolli, Zubin Mehta, Antal Dorati, André Previn, Ghennadi Rojdestvenski, Georges Prêtre, John Pritchard, Roberto Benzi ; les violonistes Yehudi Menuhin, David Oïstrach, Henryk Szeryng, Leonid Kogan, Christian Ferras, André Gertler ; les pianistes Arthur Rubinstein, Sviatoslav Richter, Van Cliburn, Philippe Entremont, Paul Badura-Skoda, Li Mingqiang, Garrick Ohlsson; le flûtiste Jean-Pierre Rampal, l'organiste Pierre Cochereau, les guitaristes Léo Brouwer et Julian Bream, les cantatrices Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de Los Angeles, Grace Bumbry, Sheila Armstrong, Ghena Dimitrova, le chanteur Kim Borg ; l'ensemble du Théâtre de l'Opéra de Paris, du Grand Théâtre Académique de Moscou ; les Philharmonies de Vienne et de Dresde, les orchestres „Bach" de la Gewandhaus de Leipzig, „London Symphony", „Radio Moscou", „Radio Budapest" ; les ensembles de musique ancienne „Collegium aureum" et „Studio der frühen Musik" de l'Allemagne Fédérale, les „madrigalistes" de Prague et de Belgrade, les ensembles de ballet „Alvin Ailey" et „Lar Lubovitch" de New York etc.

A présent, au long de onze journées, la Xe édition du Festival a compris 46 manifestations : concerts, récitals, spectacles d'opéra, de ballet et d'opérette ; y ont participé des orchestres symphoniques, des formations chorales et lyriques de Bucarest, des solistes et ensembles de Jassy, Cluj-Napoca, Oradea, Constanța, Brașov ; s'y ajoutèrent des hôtes de l'étranger venus de 13 pays : Allemagne Démocratique et Fédérale, Argentine, Chine, Espagne, France, Grande Bretagne, Italie, Japon, Suède, Tchécoslovaquie, Union Soviétique, Yougoslavie. La haute tenue artistique de toutes les manifestations, l'intérêt constant prouvé par le public bucarestois — réceptif et enthousiaste — ont fait de cette dixième édition du Festival une véritable fête de la musique, transformant la Capitale dans un authentique foyer de l'art sonore. Les plus de cent ouvrages de compositeurs roumains — dont 25 de Georges Enesco même — ont largement mis en évidence des valeurs représentatives de l'école musicale nationale, comptée aujourd'hui parmi les plus originales du monde. Pour toutes ces raisons, la Xe édition du Festival „Georges Enesco" fut un événement culturel de la première importance, prouvant une fois de plus le grand prix que l'on attache en Roumanie aux créations de qualité du patrimoine musical national et universel. Un bref tour d'horizon des principaux concerts et spectacles ayant eu lieu essaiera, dans ce qui suit, de rendre l'émulation et l'ambiance qui ont marqué les Journées de cette X^e édition du Festival International „Georges Enesco".

OPÉRA ET BALLET

Comme toutes les autres fois, le chef-d'œuvre lyrique d'Enesco, l'opéra *Oedipe*, tenait l'affiche dès les premiers jours. C'était une nouvelle confirmation de la longévité de ce spectacle mis en scène par Jean Rînzescu dès la première édition du Festival (1958) quand, au pupitre, se trouvait Constantin Silvestri (à présent la baguette était confiée à Cornel Trăilescu), tandis que le baryton David Ohanesian réalisait — tout comme aujourd'hui d'ailleurs, après 27 ans ! — une création mémorable dans „le rôle de sa vie". Dans les soirées suivantes, la scène de l'Opéra Roumain — avec des spectacles consacrés à plusieurs pièces du répertoire lyrique universel — fut le lieu d'affirmation de quelques-uns des meilleurs interprètes dont elle dispose et parmi lesquels il y en a qui déploient de prestigieuses carrières internationales sur de fameuses scènes d'Europe ou d'Amérique, telles par exemple les sopranos Eugenia Moldoveanu et Maria Slătinaru. Dans *Faust* et *Aida*, toutes deux ont soulevé les applaudissements de la salle, aux côtés de leurs collègues Florin Diaconescu, Dan Zancu, Emil Iurașcu, Rodica Mitrică-Bădîrcea, Nicolae Urziceanu, alors que Vasile Martinoiu, Florin Georgescu, Victoria Bezetti, Ludovic Spiess, Sanda Șandru et certains autres encore s'affirmaient dans *Rigoletto* et *Otello*. Dans *Aïda*, nous vîmes aussi apparaître le ténor soviétique Vladislav Piavko du Grand Théâtre Académique de Moscou, un des interprètes invités au Festival.

De véritables événements chorégraphiques furent les deux spectacles du Théâtre de bal-

let contemporain de Leningrad, une compagnie qui, en dépit de la date relativement récente de sa constitution (1977), s'impose comme un facteur dynamique, plein d'effervescence, dans l'orientation du ballet contemporain vers des horizons tout nouveaux. La transposition chorégraphique, d'un tragique puissant, de quelques scènes de l'*Idiot* de Dostoïevsky, sur la musique de la *VIe Symphonie „Pathétique"* de Tchaïkovsky, de même que l'irrésistible et constant registre comique du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mis en chorégraphie sur un collage de musiques rossiniennes, de même encore que le récital avec les six miniatures sur arrière-plans musicaux puisés chez Beethoven, Vivaldi, Offenbach, Villa-Lobos. Schnitke et Albinoni, qui nous a fait admirer des portraits et des épisodes dramatiques ou comiques brossés avec une force de suggestion extraordinaire, ont mis en valeur le talent du maître chorégraphe Boris Eifman et de sa troupe. En même temps que leur talent, ces spectacles ont prouvé leur capacité d'agencer le théâtre et le ballet de souche académique, en agrémentant celui-ci de caractères acrobatiques et d'effets de pantomime. Le résultat en est un spectacle chorégraphique de la plus grande originalité, destiné sûrement d'avoir les plus fécondes conséquences sur l'évolution future du ballet contemporain. Sur la scène de l'Opéra Roumain toujours, le *Lac aux Cygnes* et *Giselle* ont été l'occasion pour deux autres hôtes soviétiques, les ballerins Galina Chliapina et Nikolaï Fedorov, du Grand Théâtre Académique de Moscou, de montrer leur parfaite maîtrise dans la technique du ballet classique.

Enfin, la troupe de ballet classique et contemporain „Fantasio" de Constanța, sous la direction d'Oleg Danovschi dont on connaît la grande expérience, s'est fait applaudir dans un spectacle „coupé", culminant avec *Carmen* de Bizet-Schedrine et *Casse-Noisette* de Tchaïkowsky, remarquables les deux par la fantaisie de la pensée scénique et chorégraphique ainsi que par la perfection de l'exécution.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Trois orchestres symphoniques roumains (la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest, l'ensemble instrumental de la Radio-Télévision et la Philharmonie „Moldova" de Iași) donnèrent en tout 8 concerts dont le concert inaugural même, les deux orchestres bucarestois se partageant le programme de la soirée d'ouverture. Sous la baguette de leurs directeurs respectifs — Mihai Brediceanu, pour la Philharmonie, et Iosif Conta pour l'ensemble de la RTV —, ils donnèrent trois œuvres représentatives de la création énescienne : la *Rhapsodie Roumaine no. 1*, la *I^e Symphonie* et le poème symphonique *Vox Maris*. L'une des soirées suivantes, la Philharmonie bucarestoise, confiée cette fois à la direction de Jean Périsson (France) présenta un programme dont nous avons tout particulièrement retenu, en dehors de la *Rhapsodie Roumaine no. 2* d'Enesco, le triptyque *La Mer* de Debussy, exécuté avec beaucoup de finesse. Le même soir, Ion Voicu, soliste dans le *Concerto pour violon* de Beethoven, prouva une fois de plus sa technique virtuose et la grande sobriété de son expression. Le programme étant repris le lendemain soir, le podium du soliste revenait cette fois au jeune violoncelliste Marin Cazacu dans une interprétation parfaitement équilibrée du *Concerto en Ré majeur* de Haydn. C'est encore à la Philharmonie de Bucarest qu'échut le concert de clôture du Festival, Mihai Brediceanu nous offrant à cette occasion, à la tête de son orchestre, un riche programme comprenant, à côté du *Prélude Symphonique* de Ion Dumitrescu et du *Boléro* de Ravel, la *I^e Symphonie en Mi bémol majeur (l'„Héroïque"* d'Enesco) dans une version marquée d'optimisme et de lyrisme vivifiant. Cette dernière soirée musicale du Festival de Bucarest fut aussi, pour la pianiste suédoise Inger Södergren, le moment de son début bucarestois avec le *Concerto pour piano* de Schumann, interprété avec une grâce empreinte de fraîcheur et une note d'authentique confession.

Pour son premier concert, l'Orchestre de la RTV-Roumaine, dirigé par Iosif Conta, avait inscrit au programme cette grave et profonde méditation sur la guerre et la paix qu'est la *IIIe Symphonie* d'Enesco conçue dans la perspective tragique des épisodes de la Première Guerre Mondiale. Ce soir-là, nous fûmes aussi séduits par la beauté de la sonorité et la sensibilité du phrasé de Viktor Tretiakov, le violoniste soviétique de grande renommée qui nous donna le *Concerto* de Tchaïkovsky. Le second concert du même orchestre amena au pupitre un jeune maître de la baguette, le japonais Jun'ichi Hirokami (âgé de 27 ans), dont l'assurance et la clarté du geste, prouvant sa profonde connaissance des partitions, l'imposèrent dans la *Rhapsodie Roumaine no. 2* d'Enesco et surtout dans la *Ve Symphonie* de Beethoven. Le soliste de la soirée, le pianiste Valentin Gheorghiu, fut comme toujours d'une pareille et si troublante musicalité dans le *Concerto pour piano no. 2* de Rachmaninov, que sa performance technique passa presqu'inobservée.

Deux concerts symphoniques aux programmes différents, soutenus par la Philharmonie „Moldova" de Iași, affirmèrent devant le public bucarestois ce collectif aussi passionné qu'appliqué, capable de susciter l'enthousiasme spontané de l'assistance. Les hautes cîmes furent atteintes, le premier soir, avec la *IIe Symphonie* énescienne, sous la baguette de Ion Baciu, dans une interprétation romantique de la plus grande intensité, et le second soir, avec la *Suite No. I* de Bartók,

pour laquelle l'extraordinaire force de suggestion du chef d'orchestre Cristian Mandeal entraîna l'ensemble symphonique à une exécution digne de rivaliser avec n'importe quelle autre des plus fameuses créations de cette pièce à travers le monde. A l'occasion de ces mêmes concerts, Ion Baciu nous donna une version pleine de verve des *Variations sur un thème d'Anton Pann* de Theodor Grigoriu, tandis que Cristian Mandeal nous offrit une vision austère de la *IIIe Suite „Villageoise"* de Georges Enesco. Enfin, deux talents de grande envergure — la violoncelliste yougoslave Ksenja Iankovič, dans le *Concerto* de Dvořak, et la violoniste roumaine Mihaela Martin dans la *Symphonie espagnole* de Lalo, sous la forme intégrale de ses 5 mouvements — nous ont offert avec ces pièces-là d'authentiques interprétations de référence.

RÉCITALS

Le premier récital — dans l'ordre de l'inscription au programme du Festival — était celui du jeune organiste Rudolf Innig (Allemagne-Ouest). Parfaitement maître de la technique de son instrument, conjugant celle-ci avec une grande participation affective à l'acte interprétatif et à une fantaisie de bon goût dans le choix et la subtile combinaison des registres de timbre, Innig a fait preuve dans Bach-Mendelssohn-Liszt-Creuzburg-Reger d'être un artiste non seulement capable de fines confessions poétiques, mais aussi de déchaînements en force, pour tout dire d'être un artiste captivant. Pour le second récital, Viktor Tretiakov reparaissait, se faisant accompagner au piano par Mihail Erochin. Avec une irrésistible force de communication, il prêta du relief et de la prégnance à des pièces miniaturées pour lesquelles il témoigne avoir une propension toute spéciale. C'est dans la *Rhapsodie Tzigane* de Ravel qu'il fut notamment éblouissant de vitalité, ardeur et raffinement technique — un raffinement miraculeux, dirions-nous —, le tout avec l'apparence d'une absence absolue d'effort. Le récital du baryton Siegried Lorenz et du pianiste Herbert Kaliga (les deux de la Rép. Dém. Allemande), pour des lieder de Brahms et de Schumann, fut en réalité un concert de musique vocale de chambre d'un duo voix-piano, dont la réussite s'est due dans une mesure égale aux deux interprètes qui mirent leur technique respective — vocale et pianistique — au service de l'expression, une expression largement ouverte sur l'univers brahmsien et schumannien et finement ciselée dans ses détails poétiques. L'organiste Ursula Philippi, de Braşov, que des récitals antérieurs nous avaient déjà fait apprécier pour la clarté de ses constructions architecturales et sa maîtrise quant à la technique des claviers et registres de l'orgue, confirma ces qualités dans un programme intéressant dont la première partie était dédiée, en exclusivité, à Bach, alors que la deuxième nous offrait des pièces de notre siècle : une *Méditation,* du cycle *Les corps glorieux* de Messiaen, et deux œuvres de compositeurs roumains (de Cluj-Napoca), soit la *Sonate „Translations"* de Hans Peter Türk et la *Symphonie B-A-C-H* de Sigismund Toduţă. Le guitariste espagnol José Miguel Moreno Aguado, un spécialiste de taille mondiale dans la musique espagnole ancienne pour *vihuela* (un ancêtre de la guitare, du XVIe siècle) et guitare classique, s'est fait entendre dans un récital vivement apprécié du public. Son répertoire — de la musique des XVIe—XVIIIe siècle — dévoila de la sensibilité, de la distinction et de la sincérité dans l'expression, en même temps qu'une parfaite technique instrumentale. Le jeune pianiste chinois Wu Ying, formé à Beijing (Pékin) et Vienne, s'est affirmé par le naturel de son jeu dans des ouvrages de Schubert et Brahms ; puis, dans la *Pavane* de la *2e Suite pour piano* d'Enesco, ainsi que dans la pièce de son compatriote Wang Jian Zhong, il fit subtilement valoir les ressources du clavier et des pédales, mais c'est assurément Chopin — auquel il dédia la seconde partie de son programme — qui le fit témoigner de ses affinités toutes spèciales. Enfin, trois jeunes roumains, choisis parmi les nombreux lauréats des concours internationaux, donnèrent un récital collectif, attestant des qualités d'exception, ordinairement propres à des artistes pleinement formés, bien que l'un d'entre eux — Horia Mihail — n'ait même pas 14 ans ! Pourtant, ce tout jeune artiste de la ville de Braşov fit preuve d'une surprenante maîtrise de ses moyens expressifs, tant techniques qu'interprétatifs, dans des pages de la plus grande difficulté : Beethoven, *32 Variations en Ut mineur* et Prokofiev, la *IIIe Sonate.* Des vertus semblables et de plus une évidente maturité de conception dans l'acte de l'interprétation furent prouvées par l'étudiant Constantin Sandu dans des pièces de styles divers (Debussy-Liszt-Silvestri-Prokofiev). Pour finir, la violoniste Cristina Anghelescu, fraîche émoulue des bancs du Conservatoire bucarestois, nous a émus par le ton ample et son éblouissante virtuosité dans un programme consacré à Enesco, Kreisler et Tehaïkovsky.

MUSIQUE DE CHAMBRE

La Philharmonie „George Enescu" tint l'affiche du Festival aussi par son orchestre de chambre, disposant d'un ensemble du genre qui réunit des instrumentistes de la meilleure école, sous la baguette du premier violon solo Nicolae Iliescu. Nous eûmes ainsi l'occasion d'assister au début bucarestois de l'Argentin Alberto Lysy, un collaborateur de Yehudi Menuhin. Dans le *Concerto pour violon* de Haydn et surtout dans Locatelli, Lysy se montra un maître de l'instrument, possédant une sonorité vigoureuse, virile et un sens assuré

de l'authenticité stylistique. Aurelian Octav Popa, clarinettiste et chef d'orchestre bien connu, se manifesta sous ces deux hypostases dans le programme de son ensemble de (dans le programme de son ensemble de chambre „Quodlibet musicum". Quant au *Dixtuor pour instruments à vent* d'Enesco, aux *Danses pour harpe et orchestre* de Debussy (avec le brillant harpiste Ion Ivan Roncea), à l'*Aulodie pastorale Gamma pour contrebasse et orchestre* de Iancu Dumitrescu (soliste : l'Italien Fernando Grillo, un enthousiaste admirateur et propagateur de la musique roumaine, qu'il tient pour „une voix distincte, à l'éthos national prononcé") et, enfin, quant à la *I^e Symphonie* de Weber, toutes ces pièces ont confirmé une fois encore la capacité d'Aurelian Octav Popa d'être un grand animateur de la vie musicale roumaine. A côté de l'ensemble bucarestois, l'orchestre de chambre de la ville d'Oradea, sous la baguette d'Ervin Acél, fit preuve d'une grande homogénéité, capable d'aborder avec succès les zones extrêmes du répertoire — du baroque à la musique contemporaine : Händel, Vivaldi — Paul Constantinescu et Terényi Ede, ce dernier de Cluj-Napoca. Le violoniste Ştefan Ruha et le flûtiste Gavril Costea furent les solistes respectifs du programme, leur valeur bien connue et reconnue n'étant plus à attester ici.

Deux quatuors à cordes, invités de l'étranger, nous ont offert des soirées de hautes satisfactions esthétiques : en effet, le Quatuor „Brodsky" d'Angleterre s'est imposé comme un ensemble de grande sensibilité et raffinement, avec un sens subtil du coloris sonore, une musicalité claire et une impeccable cohésion (Mozart-Beethoven-Britten) ; le second Quatuor, les „Dolezal" de Tchécoslovaquie, a conquis les auditeurs par des qualités non moins remarquables : homogénéité, noblesse du son, phrasé tout clair (Mozart-Schubert-Janaček).

Il faut dire que l'un des traits caractéristiques de cette dixième édition du Festival International „Georges Enesco" fut la présence au premier plan de la musique roumaine. Sans doute, depuis celle d'Enesco, mais arrivant — en descendant l'échelle des générations — jusqu'aux tout jeunes compositeurs actuels, dont l'oeuvre concentrée dans un concert de chambre intitulé „La tribune des jeunes compositeurs", nous donna le sentiment réconfortant d'avoir une nouvelle génération capable d'assurer avec des forces toutes fraîches, avec originalité et compétence, l'avenir de la musique roumaine. Şerban Nichifor, Liviu Dănceanu, Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru-Nemţeanu, Cristian Al. Petrescu, Maia Ciobanu, Irina Hasnaş, à côté de Călin Ioachimescu et Sorin Lerescu — voici des noms qui attestent ce qui vient d'être avancé, et qui d'ailleurs nous a été confirmé par les concerts des ensembles de chambre „Traiect" (dir : Sorin Lerescu), „Hyperion" (Iancu Dumitrescu), „Omnia" (Marin Sçare), „Ars Nova" de Cluj-Napoca (Cornel Ţăranu), „Contemporan" (Marcel Spinei), „Concordia" (un Quintette), „Philharmonia" (un Quatuor d'Arad), les Trios „Academic" et „Romantica". Leurs programmes renfermaient des pages de Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Nicolae Brînduş, Octavian Nemescu, Cornel Ţăranu, Mihai Moldovan, Carmen Petra-Basacopol, Fred Popovici, Iancu Dumitrescu, Marcel Spinei, sans omettre des pièces de la littérature contemporaine universelle (Chostakovitch, Hindemith, Britten, Messiaen, Xenakis, Constant, Mefano, Marietan, Kotonski).

MUSIQUE CHORALE

L'apparition en deux concerts de la chorale de chambre „Madrigal" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest fut à nouveau l'incontestable preuve des vertus exceptionnelles dont jouissent les choristes et leur maître, Marin Constantin, personnalité puissante, créateur d'interprétations empreintes d'originalité, auteur de l'ainsi-nommé „Brevet Madrigal" en fait d'architecture et interprétation chorale ; autant de qualités lui ayant assuré une renommée absolument internationale. La virtuosité collective de l'ensemble, son chant „non vibrato", sa capacité de se servir, avec une maestria égale, de la phrase chantée comme de la phrase parlée, du cri comme du chuchotement, nous ont ravis dans un répertoire fort intéressant de musique préclassique et contemporaine, comprenant des pièces roumaines composées par Gheorghe Bazavan, Myriam Marbé, Irina Odăgescu, Liana Alexandra, Alexandru Paşcanu, tout spécialement dédiées à la chorale et à son maître. Un chœur de voix d'hommes, de l'Ensemble „Doïna" de l'Armée, sous la direction de Gheorghe Popescu (pour des pièces *a cappella)* et de Sergiu Eremia (pour des pièces avec accompagnement d'orchestre), a bien prouvé que la maîtrise artistique se marie parfaitement bien à la plus sévère discipline. Le chœur de chambre „Preludiu" de l'Ensemble Artistique de l'Union des Jeunesses Communistes (UTC), sous la baguette de Voicu Enăchescu, nous a fait comprendre que dans ses 13 années d'existence cette formation a atteint la maturité professionnelle, en témoignant de qualités relevables. Enfin, la Choeur d'Enfants de la RTV-Roumaine ne manqua pas des affiches, avec un remarquable concert où les voix si pures des jeunes choristes, la diction impeccable et l'intonation parfaite se portaient témoins du don de soi-même et du travail infatigable déposés par leur maîtresse, le professeur Eugenia Văcărescu-Necula.

Edgar ELIAN

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

CUPRINS

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU" — Ediția a X-a

SUZANA GÂDEA
Discursul inaugural al celui de al X-lea Festival „George Enescu" 1

NICOLAE CĂLINOIU
Cuvînt rostit la deschiderea lucrărilor Simpozionului de muzicologie consacrat celei de a X-a ediții a Festivalului „George Enescu" 2

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Actualitatea sintezei stilistice enesciene . . 4

MIHAELA MARINESCU
Simpozion de muzicologie 5

MICHAELA ROȘU
Concert de muzică de cameră 6

DIN OPINIILE OASPEȚILOR STRĂINI LA FESTIVAL
Interviuri realizate de :
Anca Andriescu, Katalin Simonfy, Klaus Kessler, Augustin Sandu 7

LUMINIȚA VARTOLOMEI
Concertul inaugural al ediției jubiliare . . 9

PETRE CODREANU
Simfonia luminii și a păcii 9

DAN SCURTULESCU
Jean Périsson — Ion Voicu 11

ALFRED HOFFMAN
Jun'ichi Hirokami — Valentin Gheorghiu . . 12

ADA BRUMARU
Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" din Iași : Ion Baciu — Ksenija Jancovič ; Cristian Mandeal — Mihaela Martin . . 12

DAN SCURTULESCU
Concertul de închidere la Filarmonica „George Enescu" 14

GRIGORE CONSTANTINESCU
Spectacolele de pe scena Operei Române . . 15

VIOREL CREȚU
Ansamblul „Fantasio" 17

LIVIU DĂNCEANU
Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" 19

ELENA ZOTTOVICEANU
Orchestra de cameră a Filarmonicii din Oradea 19

PETRE CODREANU
„Quodlibet musicum" 20

DAN SCURTULESCU
Recital Viktor Tretiakov 21

VLADIMIR POPESCU DEVESELU
Siegfried Lorenz — Herbert Kaliga 21

EDGAR ELIAN
Recitaluri de orgă : Rudolf Innig și Ursula Philippi 22

ADRIAN RAȚIU
Cvartetele „Dolezal" și „Brodsky" 23

PETRE CODREANU
José Miguel Moreno Aguado 25

ALFRED HOFFMAN
Recital de pian Wy Ying 25

FRED POPOVICI
Tribuna tinerilor compozitori — VI 26

LIVIU DĂNCEANU
„Concordia" 26

NICOLAE BRÎNDUȘ
„Omnia" — „Ars Nova" 27

VIOREL CREȚU
Ansamblurile „Traiect" și „Hyperion" . . . 29

ȘERBAN NICHIFOR
Trioul „Romantica", Ansamblul „Contemporan" 30

CLEMANSA FIRCA
Triouri, cvartete 31

LIVIU DĂNCEANU
Concertele „Madrigalului" 32

ANCA IOANA ANDRIESCU
Corul „Preludiu" 32

Corul de copii al Radioteleviziunii 34

Corul bărbătesc și orchestra simfonică a ansamblului „Doina" al Armatei 34

ANTIGONA ALEXANDRU
Două spectacole la Teatrul de Operetă din București 36

MICHAELA ROȘU
Recital instrumental 37

IOSIF SAVA
Trei tineri interpreți 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Le discours inaugural du Xe Festival International „Georges Enesco", prononcé par Suzana Gâdea, président du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes (Bucares, 17 sept. 1985) 39

Le discours inaugural des Travaux du Symposium de Musicologie consacré á le Xe edition du Festival „Georges Enesco", prononcé par Nicolae Călinoiu, président de l'Union des Compositeurs et Musicologues de la R. S. de Roumanie . . . 41

MIHAELA MARINESCU
Le Symposium de Musicologie 42

EDGAR ELIAN
La Xe édition du Festival International „Georges Enesco" 44

SOMMAIRE

LE FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO" Xe ÉDITION

SUZANA GÂDEA
Discours inaugural du Xe Festival International „Georges Enesco" 1

NICOLAE CĂLINOIU
Discours inaugural des Travaux du Symposium de Musicologie consacré à la Xe édition du Festival „Georges Enesco" 2

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Actualité de la synthèse de styles opérée par Enesco 4

MIHAELA MARINESCU
Le Symposium de Musicologie 5

MICHAELA ROȘU
Concert de musique de chambre 6

DES INVITÉS DE L'ÉTRANGER SE PRONONCENT SUR LE FESTIVAL

Signataires :
Anca Andriescu, Katalin Simonfy, Klaus Kessler, Augustin Sandu 7

LUMINIȚA VARTOLOMEI
Concert inaugural de la Xe édition . . . 9

PETRE CODREANU
Symphonie de la lumière et de la paix . . . 9

DAN SCURTULESCU
Jean Périsson — Ion Voicu 11

ALFRED HOFFMAN
Iun'ichi Hirokami — Valentin Gheorghiu . . 12

ADA BRUMARU
L'orchestre symphonique de la Philharmonie „Moldova" de Jassy : Ion Baciu — Ksenja Jancović ; Cristian Mandeal — Mihaela Martin 12

DAN SCURTULESCU
Le concert de clôture à la Philharmonie „Georges Enesco" 14

GRIGORE CONSTANTINESCU
Les spectacles de l'Opéra Roumain . . . 15

VIOREL CREȚU
L'ensemble „Fantasio" 17

LIVIU DĂNCEANU
L'orchestre de chambre de la Philharmonie „Georges Enesco" 19

ELENA ZOTTOVICEANU
L'orchestre de chambre de la Philharmonie d'Oradea 19

PETRE CODREANU
„Quodlibet musicum" 20

DAN SCURTULESCU
Le récital de Viktor Tretiakov 21

VLADIMIR POPESCU DEVESELU
Siegfried Lorenz — Herbert Kaliga . . . 21

EDGAR ELIAN
Récitals d'orgue : Rudolf Innig et Ursula Philippi 22

ADRIAN RAȚIU
Les Quatuors „Dolezal" et „Brodsky" . . . 23

PETRE CODREANU
José Miguel Moreno Aguado 25

ALFRED HOFFMAN
Le récital de piano Wy Ying 25

FRED POPOVICI
La tribune des jeunes compositeurs — VI . . 26

LIVIU DĂNCEANU
„Concordia" 26

NICOLAE BRÎNDUȘ
„Omnia" — „Ars Nova" 27

VIOREL CREȚU
Les ensembles „Traiect" et „Hyperion" . . 29

ȘERBAN NICHIFOR
Le Trio „Romantica", l'Ensemble „Contemporan" 30

CLEMANSA FIRCA
Trios, Quatuors 31

LIVIU DĂNCEANU
Les concerts du „Madrigal" 32

ANCA IOANA ANDRIESCU
Le Choeur „Preludiu" 32

Le Choeur d'enfants de la RTV-Roumaine . . 34

Le choeur de voix d'hommes et l'orchestre symphonique de l'ensemble „Doina" de l'Armée 34

ANTIGONA ALEXANDRU
Deux spectacles au Théâtre d'Opérette de Bucarest 36

IOSIF SAVA
Trois jeunes musiciens 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Le discours inaugural du Xe Festival International „Georges Enesco", prononcé par Suzana Gâdea, président du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes (Bucarest, 17 sept. 1985) 39

Le discours inaugural des Travaux du Symposium de Musicologie consacré à la Xe édition du Festival „Georges Enesco", prononcé par Nicolae Călinoiu, président de l'Union des Compositeurs et Musicologues de la R. S. de Roumanie . . . 41

MIHAELA MARINESCU
Le Symposium de Musicologie 42

EDGAR ELIAN
La Xe édition du Festival International „Georges Enesco" 44

MUZICA Nr. 10 49 p. București — Octombrie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factori poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Corul și orchestra Radioteleviziunii, dirijor — Iosif Conta, în concertul inaugural al celei de a X-a ediții a Festivalului „George Enescu".

I. P. Informația — c. 1585

42.416

Lei 15

11

MUZICA

NOIEMBRIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXV NR. 11 (398) NOIEMBRIE 1985

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" (EDIȚIA A V-A)

VIBRANT OMAGIU, IMPRESIONANTĂ DESFĂȘURARE ARTISTICĂ

Grandiosul spectacol popular pe care stadionul 23 August, cel mai mare spațiu de spectacol din Capitală, l-a găzduit în ziua de 19 August a.c., în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, a tovarășei Elena Ceaușescu, a celorlalți tovarăși din conducerea partidului și statului precum și a unui numeros public, a reprezentat un excepțional punct de referință pentru capacitatea artelor reunite de a furniza momente de înaltă vibrație patriotică și revoluționară în consensul celor mai profunde comandamente ale demersului României contemporane.

Spectacolul, apoteoză strălucită a Festivalului Național „Cîntarea României", a relevat faptul că și în domeniul culturii, al artelor, segment specific dintr-un proces istoric complex, cu infinite aspecte și particularități, au fost săvîrșite, în anii socialismului, îndeosebi în perioada de după cel de al IX-lea Congres al Partidului, pași uriași, corespunzători saltului produs la nivelul civilizației materiale și spirituale a societății.

El a fost o admirabilă dovadă a capacității artei de a se ridica la înălțimea unui mesaj de intensitate și noblețe fără seamăn, căci — cum se sublinia în paginile ziarului Scînteia din 28 August — această montare de o anvergură fără precedent care prin momentele de emoție generate a făcut ca inimile interpreților să vibreze în același ritm tumultuos cu cele ale spectatorilor, a constituit un vibrant, tulburător omagiu adus, sub flamuri de august glorios, pămîntului patriei iubite, României socialiste, partidului comunist în frunte cu clarvăzătorul său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Un cîntec înălțător pentru trecutul istoriei naționale, un imn pentru prezentul fremătător al patriei, o proiecție înaripată spre viitorul luminos al socialismului și comunismului; o impresionantă reflectare a marilor realizări înscrise în răbojul istoriei noastre contemporane sub impulsul acțiunilor revoluționare ale partidului, iată, într-o formulare sintetică, complexele semnificații ale acestei grandioase manifestări artistice.

Un mare succes spectacular la realizarea căruia și-au adus contribuția mii de artiști amatori și profesioniști, un mare număr de realizatori talentați dăruiți cu energie și pricepere artei spectacolului, spectacolul a fost poate cea mai impresionantă mărturie a capacității de conlucrare a artelor într-o uimitoare polifonie de culori, ritmuri și sunete, *împletind grația cu vigoarea, profunzimea* gîndului exprimat cu exuberanța.

Multe și inspirate cîntece — unele în primă audiție — au contribuit la densificarea mesajului acestui spectacol atestînd locul de maximă importanță pe care muzicienii îl ocupă în organismul viu al culturii și artei românești contemporane, un organism ce se revigorează strălucit în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României".

Inaugurat în 1976, la inițiativa secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Festivalul Național „Cîntarea României" s-a impus în ansamblul vieții sociale, politice, culturale și științifice românești drept un reper esențial de înțelegere a dimensiunii și sensului participării a milioane de oameni ai muncii la făurirea civilizației și culturii socialiste.

„Exprimînd cu putere democratismul societății noastre, al culturii noi, socialiste — sublinia președintele Republicii Socialiste România la Consfătuirea de la Mangalia din 2—3 august 1983 — *Festivalul s-a evidențiat ca un amplu cadru de manifestare atît a scriito-*

rilor și artiștilor profesioniști cît și a talentelor autentice existente în masa poporului, a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor dornici să se afirme și pe tărîmul frumosului, să-și dezvolte personalitatea în mod multilateral, să contribuie la îmbogățirea continuă a patrimoniului nostru spiritual".

La încheierea celei de a V-a ediții a acestui grandios Festival, cel mai amplu din istoria țării, sîntem în măsură să remarcăm forța sa de penetrare în conștiința națiunii ca necesitate și posibilitate permanentă de afirmare a spiritului creator românesc, ca vast orizont al schimbului de experiență și de idei, de confruntare a inteligențelor și a talentelor capabile să propulseze interesul pentru valorile durabile ale creației umane.

Plugarul român este de secole creatorul și depozitarul unor inegalabile comori de cultură spirituală în care se află gravate măreția și profunzimea sufletului său, prin care i se identifică chipul etnic, estetic și moral în constelația tuturor popoarelor lumii.

„Sufletul omenesc nu suportă golul — spunea cu îndreptățire Nicolae Iorga — oriunde îl găsește, el pune poezie". Sufletul poporului român s-a împlinit întotdeauna prin frumusețea cîntecului și a versului pe care le-a creat și în care a imprimat pecetea gîndului, a simțirii și aspirațiilor sale. Este meritul incontestabil al orînduirii noastre socialiste faptul că în anii de după 23 August, cu deosebire în ultimii 20 de ani, arta și cultura au devenit cîmpul de cea mai largă și recunoscută afirmare a spiritului creator. În acest sens Festivalul „Cîntarea României" reprezintă o chintesență a celor mai valoroase tradiții făurite de-a lungul timpului și, totodată, una dintre cele mai complexe modalități de exprimare a personalității umane.

Arta, ca spectacol „non-stop" al omenescului își găsește în manifestările Festivalului un cadru de desfășurare dintre cele mai adecvate, în care, instrumente de receptare cultivate pe fondul unui nivel de cultură și civilizație în continuă creștere asigură pătrunderea valorilor superioare ale culturii în conștiința artistică a întregului popor.

Am avut privilegiul să urmăresc îndeaproape desfășurarea tuturor celor cinci ediții ale Festivalului, ca membru al juriului republican. Pot afirma — deci — în deplină cunoștință de cauză că, dincolo de aspectul cantitativ, al participării a milioane de oameni la amplul proces de creare al artei și culturii, Festivalul înregistrează cu fiecare ediție a sa, cîștiguri calitative atît sub raportul conținutului ideatic și afectiv pe care îl promovează cît și sub cel al măiestriei tehnico-interpretative a creatorilor și interpreților din toate categoriile socio-profesionale. În acest sens, fuziunea dintre experiența artei profesioniste și cea de amatori, ce se realizează pe scena Festivalului, implică elemente de substanță ale demersului culturii românești contemporane, un demers profund democratic și, în același timp, supus potențial unor coordonate axiologice ferme.

Omagierea luptei înaintașilor pentru păstrarea și afirmarea ființei etnice a poporului român, pentru dreptate și progres social, libertate și independență națională, pentru colaborare cu toate popoarele lumii, reflectarea marilor izbînzi ale muncii și creației contemporane, sublinierea evenimentelor de importanță istorică din viața partidului, a poporului nostru, evidențierea, în formele specifice ale artei sonore, a comportamentelor umane exemplare, iată, sintetic, direcții și orientări semnificative care conferă manifestărilor Festivalului național „Cîntarea României" vitalitatea și forța de a penetra în conștiința societății.

Un real salt în acțiunea de stimulare a creației și interpretării artistice a oamenilor muncii s-a produs, firesc și în domeniul muzicii, domeniu cu o mare pondere în activitatea artistică profesionistă și de amatori, cu o puternică înrîurire în sfera educației estetice, umaniste și revoluționar-patriotice. Mii de coruri de amatori, în cele mai diverse formule, de la grupe corale mixte și pe voci egale, la coruri de cameră și academice și de aici la coruri cu acompaniamente orchestrale, un impresionant număr de orchestre și alte genuri de formații de instrumente populare, mii de orchestre de muzică ușoară, de estradă, de jazz, valoroase ansambluri de cîntece și dansuri, de operă, operetă și balet și de asemenea orchestre de cameră, orchestre semisimfonice și simfonice oferă imaginea prezenței masive a muzicii în orizontul vast al manifestărilor menite să dea substanță, sens și amploare Festivalului, să glorifice, prin arta sunetelor, munca și viața poporului român, să contribuie la îmbogățirea și diversificarea peisajului spiritual al României socialiste. Cele cinci ediții desfășurate pînă acum ale acestei grandioase platforme de relevare a creativității, talentului și hărniciei poporului român, indică un înalt grad de implicare în manifestările sale și, deci, în procesul de înfăptuire a unei civilizații spirituale superioare, a tuturor muzicienilor țării și deopotrivă a tuturor celor ce iubesc muzica, văzînd în ea ceea ce este, adică o fereastră larg deschisă spre orizonturile celor mai înalte virtuți ale sufletului și spiritului omenesc. Este notabil, în acest sens, faptul că Festivalul Național „Cîntarea României" a stimulat și stimulează inițiative de intensă vibrație patriotică. Astfel, în mari centre muzicale ale țării, cum sînt Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Tîrgu-Mureș, Brașov, Constanța, Craiova au loc festivaluri muzicale a căror valoare, în profiluri și structuri repertoriale diferite, le-a impus în tradiția manifestărilor cu caracter național. De mare interes se bucură festivalurile „Toamna muzicală clu-

jeană", „Zilele muzicale tîrgu-mureșene", „Luna operei" de la Constanța sau „Festivalul muzical de cameră" de la Brașov. O notă specială prezintă „Festivalul muzicii românești" de la Iași, manifestare consacrată integral punerii în lumină a valorilor artei naționale.

Unele festivaluri din sfera cuprinzătoare a „Cîntării României" își trag seva din vechi tradiții populare, obiceiuri păstorești, manifestări sărbătorești legate de succesiunea anotimpurilor, ritualuri ancestrale, altele s-au născut din dorința legitimă de a prilejui formațiilor profesioniste dezvoltarea activității lor și a genurilor de muzică practicate, altele s-au născut pe temeiul necesității de a descoperi și stimula noi talente în arta muzicală, îndeosebi cele de muzică ușoară și populară, sau cele de muzică instrumentală dedicate elevilor din liceele de artă. În fine, unele manifestări sînt menite să consacre prestigiul internațional al culturii muzicale românești și al talentelor „șlefuite" cu migala bijutierului, din școli muzicale. Cel mai de seamă eveniment muzical îl constituie Festivalul Internațional „George Enescu" care a cuprins de-a lungul edițiilor sale și un Concurs pentru tinerii interpreți, precum și un Simpozion de muzicologie. Indiferent însă de profilul lor — concursuri, cursuri, sesiuni și simpozioane științifice etc., — aceste acțiuni certifică dinamismul artei și culturii noastre, forța de creație a poporului român, vocația sa umanistă, respectul său pentru valorile perene ale artei naționale și universale.

Vasile DONOSE

SPECTACOLELE LIRICE

Platformă ideală pentru etalarea potențialului artistic al instituțiilor muzical-teatrale, concursul republican aflat sub genericul Festivalului Național „Cîntarea României" facilitează desfășurări persuasive în cel puțin trei direcții : proiectării valorilor creației românești, revelării forțelor interpretative, angrenate într-o modernă viziune de spectacol și prospectării rezervorului solistic.

Nicicînd creația românească nu a avut un cadru atît de favorabil, căci participarea se poate face numai cu titluri datorate compozitorilor autohtoni. Sub acest aspect instituțiile au posibilitatea să se evidențieze prin felul pozitiv și creator cum dau viață partiturilor. Actuala ediție, referindu-ne mai întîi la genul operei, dă cîștig de cauză titlurilor mai recente, cu o singură excepție salutară, fără însă a oferi un spectru bogat, numărul spectacolelor montate, mai exact, prezentate, fiind de șase, cîteva instituții neavînd în premieră o operă în ultimele două stagiuni. Problema numărului montărilor comportă o discuție specială, care nu intră în obiectivul nostru. Dintre acestea, o reluare, *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu, la Teatrul Muzical din Galați și o operă nou înscrisă de două instituții, lăsînd impresia că ar fi o creație deosebită, *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, la Opera Română din Cluj-Napoca și Opera Română din Timișoara. De fapt nici nu este atît de nouă deoarece în ediția trecută figurase la Opera Maghiară din Cluj-Napoca, într-o versiune ce nu s-a menținut, compozitorul aducînd unele modificări. Inspirat din dramatice evenimente ale luptei pentru libertatea muncitorimii române, compozitorul aduce în scenă desfășurări cu alură epică, dominate de scene corale. Cîteva momente mai pregnante nu reușesc să anihileze impresia generală care nu este dintre cele mai favorabile acestei partituri în contextul creației muzical-teatrale a lui Tudor Jarda.

Opera Română din București a prezentat o premieră, un spectacol monumental, de factură legendar-dramatică, *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, punînd în lumină potențialul interpretativ al primei noastre scene lirice. În pagini puternic conturate de suflul simfonic, cu volute melodice de esență dramatică, concepția autorului conferă personajului mitic forță de propensiune tragică, sesizată în profunzime de regia lui George Zaharescu, printr-o ținută simbolico-oratorială, vădind măiestrie, imaginație și bun gust.

La Teatrul Muzical din Brașov era să asistăm la un moment inedit, la un debut absolut în materie de creație operistică, dar din lipsă de timp necesar repetițiilor, s-a recurs la formula unui concert, și acela crud, cu *Tinerețea eroului*, operă într-un act de foarte tînărul compozitor Cătălin Ursu, pe libretul lui Emil Poenaru. Spectacolul va fi finalizat scenic în stagiunea viitoare, prilejuind reflexii consistente. Ceea ce apare însă fără nici un dubiu este marele talent teatral al compozitorului care stăpînește cu siguranță resursele factorilor interpretativi ce intră în ecuație, avînd, în plus, o deschidere către limbaje moderne, cunoscînd tehnici simfonice proprii genului, simțind teatralul, într-o dispunere foarte antrenantă a planurilor. S-a conturat astfel un talent, căruia scena lirică îi va surîde.

Excepția de care ne prevalam, a fost oferită de Opera Română din Iași care a făcut o salutară investigație în teritoriul necunoscut al moștenirii naționale în materie de operă, în intenția, mai mult decît lăudabilă, de a marca Centenarul lui Dimitrie Cuclin, autor a cinci creații, nici una nevăzînd pînă acum luminile rampei. Așadar, a fost prezentată *Traian și Dochia*, drept operă într-un act. În realitate, este numai primul din cele patru acte ale acestei opere, ce datează din 1921, restul neștiindu-se dacă au fost finalizate, compuse ; ceea ce se susține — a se vedea monografia lui

Vasile Tomescu — este că nu a fost orchestrat decît un act. Se și simte din desfășurarea spectacolului ieșean că este o mare expoziție ce necesită aprofundare, pe tema comuniunii daco-romane, cu extrem de desfășurate pagini muzicale, de suflu postwagnerian, intens elaborate, punînd în lumină unul dintre cei mai interesanți făuritori de opere pentru respectiva etapă a dezvoltării componisticii noastre. Interesul față de acest gen de restituire, care validează oportunitatea abordării celorlalte opere de Dimitrie Cuclin, a fost atît de mare încît contextul scenic, într-o viziune sugestivă datorată lui Gheorghe Tăbăcaru, muzicală — dirijorului Cornel Calistru, nu deranja prin readaptarea unor decoruri și costume solicitate în alte montări.

Am atins astfel una din problemele cardinale ale ineficientei slujiri a creației contemporane, originale, în general. Se recurge obsesiv la montări vechi, la titluri vechi ce se dau drept premiere, exemplu Teatrul Liric din Constanța, ceea ce însemnează că în doi ani nu s-a montat nici o operă ! Motivul, adică, motivele, multe, foarte greu cîntărind imposibilitatea găsirii resurselor pentru noi montări, evident, economice. Or, rezolvarea acestei probleme este de însemnătate majoră pentru instituții, Consiliile Populare de care aparțin trebuie să găsească soluții pentru ca oxigenul, premierele, să nu se mai confecționeze exclusiv din recondiționarea vechilor decoruri și costume. Cît privește titlurile, cu mai multă fantezie și spirit de investigație se pot găsi numeroase partituri în literatura românească a operei, după exemplul celor din Iași, Caudella, Nottara, Otescu, Negrea, Cosmovici, Brediceanu, Paschill, Zirra oferind pagini interesante. Chiar autorii contemporani nu sînt îndestul programați, ne referim la Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Aurel Stroe, Emil Lerescu, Anatol Vieru, Teodor Bratu, Liviu Glodeanu, Cornel Trăilescu... Dar oare tragedia lirică *Oedip* nu poate fi abordată de ansamblurile noastre de prestigiu, cu o frumoasă tradiție repertorială ? Avem în vedere, în prim plan, operele din Cluj-Napoca, Iași, Timișoara !

Spectacolul de balet are două ipostaze clar conturate : concepții de factură monumentală, apelînd la poetica acreditată genului, cu arsenalul de tehnici devenite clasice și concepții moderne, căutînd, uneori chiar găsind, modalități de reformulare a dispozitivului tehnico-expresiv. Prima categorie favorizează desfășurările ample, cu subiecte ce propun și adîncesc o acțiune ; a doua se încadrează în suprafețe restrînse, emblematice, simbolice, de scurtă respirație, preluînd ceva ce cam rar pare suficient de cristalizat și definit. Din această categorie reținem *Seară de balet* de la Opera Română din București, cu ipostazele preconizate de Adina Cezar și Alexa Mezincescu ; Trupa de balet Fantasio din Constanța cu *Toaca* și *Țesătoarele*, aceasta în admirabila viziune a lui Oleg Danovschi, cu o impunătoare acurateță tehnică a întregului ansamblu, dar prea puțin pentru acest colectiv, de la care se așteaptă abordări consistente, de prestigiu, pentru a susține creația românească cu caracter teatral coregrafic. Pe cînd un balet ca *Întoarcere din adîncuri*, cu subiect dobrogean sau un *Iancu Jianu* ori *Domnișoara Nastasia* ? În aceeași clasă și *Manifest pentru mileniul III*, Teatrul Muzical din Brașov, compoziția unui alt tînăr compozitor, mai exact, foarte tînăr : Dan Chirilă, prezent cu succes și în postură de dirijor.

Realizări de ținută : *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, la Opera Română din Cluj-Napoca, admirabilă muzică, de esență folclorică, într-o ingenioasă prelucrare și chiar selectare a materialului originar, axat pe o metaforă cu reflexe mitice, arhaice, determinante pentru ființa neamului românesc.

La Opera Maghiară din același oraș, *Primăvara* de Cornel Trăilescu, într-o viziune coregrafică tinerească, spumoasă, datorată lui Francisc Walkai, bine dansat. Aceleași cuvinte frumoase le merită și trupa de balet a Operei Române din Timișoara, care a prezentat *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, într-o convingătoare, inspirată și originală viziune semnată de Gheorghe Ștefan. Este interesant cum a fost găsită o cu totul altă transpunere în elemente coregrafice a acestei muzici de calitate, nobilă și plastică, comparativ cu cea lansată de Oleg Danovschi, primul care i-a dat viață scenică.

Virtuozitate în proiectarea unei reprezentații de operetă a demonstrat colectivul Operei Maghiare din Cluj-Napoca, reluînd una din creațiile contemporane de referință ale genului, *Lysistrata* de Gherase Dendrino, extrem de bogată sub toate aspectele, cu o dramaturgie dinamică și momente muzicale spumoase. Virtuți spectaculare s-au remarcat și în opereta *Răspîntia* de Florin Comișel, un alt mare talent componistic în materie, susținută cu aplomb de ansamblul Teatrului Liric din Craiova.

O premieră absolută, opereta *A dispărut... Gioconda* de George Grigoriu, datorată Teatrului Muzical din Galați, ai cărui componenți vădesc frumoase resurse. Partitura are momente de substanță dar și pagini comune, prea puțin susținute de un pretext libretistic convingător, în pofida axării pe o tematică desprinsă din freamătul vieții contemporane.

Teatrul de Operetă din București a găsit în musicalul lui Marius Țeicu un admirabil suport pentru a evidenția valoarea unui mănunchi de tineri interpreți care au dat sens și farmec aspirațiilor tineretului de astăzi, prin ceea ce se cheamă : *Examene... examene...* În mod deosebit se cere recomandată muzica, variată, inspirată în multe momente, avîntată. Ceea ce i-ar fi priit să o facă și mai generoasă ar fi fost o mai mare pondere a componentei armonice, ca și o mai mare varietate a scriiturii. Oricum, partitura lui M. Țeicu este o reali-

zare, care i-a prilejuit regizorului George Zaharescu să-şi puncteze fantezia.

Acelaşi Marius Ţeicu semnează şi partitura unui alt spectacol, de data aceasta destinat îndeosebi celor mici, *Marry Poppins*, montat de artiştii Operei Maghiare din Cluj-Napoca, spectacol agreabil, dar cu o valoare muzicală, ne referim la compoziţie, mai puţin interesantă şi generoasă decît *Examene... examene...* Se va spune că e un alt gen, evident, dar substanţa muzicală, cota de măiestrie şi inventivitate se poate compara. Facilităţile sînt prea vizibil arondate pentru a nu deranja. Cu toate acestea, pentru aducerea micilor spectatori în teatru, nu se poate nega o anumită utilitate a acestei lucrări, ce putea oferi şi o mai consistentă acoperire valorică.

Spectacolele destinate copiilor cîştigă teren, uneori avîndu-i interpreţi pe ei, alături de solişti consacraţi. Aşa se întîmplă cu *Micul Pan* de Laurenţiu Profeta, cu foarte interesante valenţe muzicale, nu numai melodice, avînd două interpretări, la Opera Română din Bucureşti şi la Opera Română din Iaşi. Ambele versiuni au calităţi, în plan solistic în capitală şi scenic, spectacular, în oraşul de pe Copou.

Teatrul Liric din Craiova a propus un spectacol de o factură mai teatrală, prin *Muşchetarii Măriei sale*, muzica de Constantin Ungureanu, teatrală, reiterînd clişee celebre.

Nu vom încheia aceste rînduri consacrate recentei ediţii a Festivalului Naţional „Cîntarea României", surprins în plan foarte general, fără a face o observaţie, în legătură cu repertoriul prezentat la concursul soliştilor vocali. Nu vom reţine ponderea ariilor comparativ cu cea a liedurilor ; nu vom insista asupra lărgirii genurilor vocale, duetul, bunăoară, e inexistent, ci vom semnala cîteva elemente de statistică privind compozitorii, mai bine zis frecvenţa lor, pentru a arăta cît de restrînsă este paleta repertorială. Nu am reţinut nici faptul că un autor poate apărea cu acelaşi titlu. Deci, într-o sinteză este de reţinut că, din cele peste 120 de arii sau cîntece (lieduri) susţinute de soliştii operelor, cel mai cîntat a fost George Enescu, 11 puncte. Pascal Bentoiu şi Cornel Trăilescu — 7 ; Gheorghe Dumitrescu, Florin Comişel, Gherase Dendrino, Doru Popovici şi Filaret Barbu cîte 5 ; Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Eduard Caudella, Alfred Alessandrescu şi Aurel Eliade cîte 4 ; George Dima, Mansi Barberis, Teodor Bratu, Tudor Jarda, Diamandi Gheciu, cu cîte 3. Două au avut : Carmen Petra-Basacopol şi Tudor Ciortea. Cîte o dată au fost prezenţi : Mihail Jora, Alexandru Zirra, Marţian Negrea, Ciprian Porumbescu, Zeno Vancea, Theodor Rogalski, Sigismund Toduţă, Felicia Donceanu, G. Scheleti, Nicolae Buicliu, Norbert Petri, Grigoraş Dinicu, Dan Voiculescu, Emil Monţia, Nicolae Lungu, Cornel Rîpă, Vasile Donose, Teofil Costea şi Cornel Slătinaru.

Concluziile le lăsăm la latitudinea cititorului.

În mod cert, manifestările instituţiilor lirice în această grandioasă competiţie prilejuiesc foarte interesante imbolduri de reflecţie, demonstrînd ample desfăşurări de forţe, într-o eflorescenţă ce poate şi trebuie să fie, de la ediţie la ediţie, tot mai bogată.

Octavian Lazăr COSMA

ORCHESTRE SIMFONICE ŞI FORMAŢII CAMERALE

Pentru interpreţii muzicii simfonice şi camerale, recent încheiata ediţie (a V-a) a Festivalului naţional *Cîntarea României* a însemnat un prilej de afirmare, prin confruntare, a unui nivel pentru al cărui calificativ excelent avem toate argumentele. În ansamblu, muzica românească a ultimilor ani a înregistrat succese remarcabile ; cele ale creaţiei şi interpretării sînt reciproc condiţionate, starea uneia influenţînd-o — determinînd-o chiar — pe a celeilalte. La noi se compune muzică bună, care se cîntă bine, după cum, în genere, se cîntă bine întreaga literatură simfonică şi camerală. Reţeaua filarmonicilor — prin cele 16 orchestre relativ densă, dar fără nici una de prisos — acoperă nevoia publicului amator de simfonie, concert instrumental, cantată, oratoriu, suită, poem etc. În plus, pe lîngă circa jumătate din instituţiile de gen activează orchestre de cameră, reunind elita instrumentiştilor, unii dintre ei — în număr considerabil din generaţiile tinere — afirmîndu-se consecvent în diverse ansambluri şi ca solişti. Dacă adăugăm că activitatea instituţiilor de concert nu se limitează la manifestările de la sediu, obţinem imaginea complexei contribuţii la actul cultural contemporan.

Cele de mai înainte sînt, desigur, adevăruri generale. Notele particulare, distinctive, aduse de ediţia 1985 a Festivalului naţional *Cîntarea României* sînt legate de repertoriu, de tendinţa cvasiunanimă de progres tehnic şi expresiv, de utilizarea inteligentă şi maximală a potenţialului existent.

Fiecare Filarmonică a avut în ultimii doi ani aproape o sută de execuţii din literatura naţională ; pentru etapa finală au fost alese cele considerate elocvente în contextul vieţii muzicale locale, dar şi pe plan naţional. Firească preocupare de promovare a creaţiei de ultimă oră a fost completată de o mai stăruitoare aplecare asupra celei a generaţiilor precedente. Am putut asculta lucrări simfonice de George Enescu şi Paul Constantinescu (firească), de Dimitrie Cuclin (nu mai puţin de trei execuţii), Ion Nonna Otescu (absent la ediţiile anterioare), Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu ; au fost absente însă (în finală subliniem) piese de autori de mare valoare ca Mihail Jora, Marţian Negrea, Mihail Andricu (prezenţi, în parte, în

piese camerale). E greu de stabilit un echilibru între ce ne-au lăsat înaintaşii şi ce s-a compus azi, dar oricum, nu ne putem dispensa, în programe, de lucrările semnificative din trecut, fără de care cele de azi (şi cele de mîine) n-ar avea configuraţia şi stilul determinate. Au fost foarte multe prime audiţii (absolute sau locale) de incontestabil interes, de autori consacraţi ca Sigismund Toduţă, Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dumitru Bughici, Valentin Gheorghiu, Anatol Vieru, Sergiu Sarchizov, Mircea Chiriac, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, dar şi de mai tinerii Constantin Simionescu, Vasile Spătărelu, George Draga, Valentin Timariu, Liana Alexandra, Şerban Nichifor, Ulpiu Vlad. Dacă extindem consideraţiile repertoriale la genul cameral putem afirma că s-a trecut în revistă aproape tot ce este mai valoros din creaţia noastră de cvintete, cvartete, triouri, sonate, piese instrumentale.

Tendinţa de abordare a unui repertoriu de substanţialitate se justifică prin existenţa bazei tehnice (instrumentar şi tehnică adecvată), prin dorinţa de a face muzică mai bine, mai mult şi mai divers. În această privinţă, nu se poate face nici o deosebire între centre cu tradiţie bogată şi altele mai noi, aparent mai modeste, dar în care muzicieni inimoşi se cheltuiesc fără istov pentru oferte cu nimic inferioare celor din oraşele cu vechi realizări. Noţiunile vag peiorative de provincie şi provincialism sînt astfel fără temei, cultura noastră muzicală impunîndu-se prin armonie şi omogenitate. Meritele slujitorilor ei sînt cu mult mai demne de laudă cu cît eforturile lor sînt îndreptate nu numai spre laturi intrinsec artistice, ci şi spre direcţii organizatorice şi gospodăreşti care să le asigure cadrul activităţii normale. În toate aceste privinţe, ediţia a V-a a Festivalului naţional *Cîntarea României* a pus în lumină idei, potenţe, iniţiative şi realizări de prim ordin, care îndreptăţesc concluzii cît se poate de pozitive şi speranţe optimiste privind progresul artei interpretative în genul simfonic şi cameral.

Petre CODREANU

CORURILE PROFESIONISTE

Noua ediţie a Festivalului naţional „Cîntarea României" a aliniat, la rampa Finalei, toate ansamblurile noastre academice, lor adăugîndu-li-se, acum pentru prima dată, cel mai tînăr eşalon, schimbul de mîine al muzicii noastre corale, Corul de copii Radio. Împreună cu prof. univ. L. Comes, dirijorul St. Olariu de la Opera Română, compozitorul G. Draga, pianistul V. Albini de la Ansamblul „Rapsodia Română" şi G. Marcu, dirijorul corului Institutului Politehnic din Bucureşti, am întreprins un turneu de circa zece zile, urmărind, în diferite centre, nivelul acestor ansambluri şi firesc comparînd situaţia actuală cu cea din 1983, de la ediţia precedentă a festivalului. La sfîrşitul peregrinărilor noastre, am căzut de acord că situaţia este bună, atît ansamblurile cît şi repertoriile prezentate dovedind că sarcinile şi rosturile au fost înţelese optim, împărţind laureaţii în două categorii : Corul Radio (dir. A. Grigoraş), Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca (dir. Fl. Mihăescu), Corul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara (dir. D. Nicoară), Corul Filarmonicii din Arad (dir. D. Şerban), Corul Filarmonicii „G. Enescu" din Bucureşti (dir. V. Pântea), pe de o parte şi Corul Filarmonicii din Craiova (dir. Alex. Racu), Corul Filarmonicii din Iaşi (dir. I. Pavalache) şi Corul Filarmonicii din Tg. Mureş (dir. D. Buzoianu), pe de altă parte. De asemenea, cu statut separat, prin genul de interpretare, au fost apreciate Corala „Madrigal" a Conservatorului „C. Porumbescu" (dir. M. Constantin), Corul bărbătesc „Doina" al Armatei (dir. Gh. Popescu), Corul de copii Radio (dir. Eugenia Văcărescu-Necula) şi Grupul coral cameral „Canto armonico" al Filarmonicii din Tg. Mureş (dir. Lelia Albu).

În general, ansamblurile, aşa cum observa Liviu Comes, şi-au înţeles principalul rol de promovare a lucrărilor de mare ampioare aparţinînd compozitorilor noştri, partituri ce exprimă tematici majore, la un nivel ridicat de meşteşug şi acest fapt îl considerăm drept cea mai importantă realizare a actualei ediţii. În acest sens, au fost deosebit de apreciate interpretările lucrărilor *Galaxia memoriei* de D. Popovici şi *Vară cît veacul* de Liviu Comes, de către Corul Radio, *Arhaisme* de S. Toduţă, *Trebuia să poarte un nume* de D. Voiculescu, *Pax ades* de C. Rîpă, de către Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, *Două madrigale* de S. Toduţă şi *Dor de Bacovia* de V. Spătărelu, de către Corul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara, *Balada* de L. Comes şi *Noapte de Mai* de Alex. Paşcanu, de către Corul Filarmonicii din Arad, *De-i adormi* de Gh. Dumitrescu şi *Jocul Bătrînească* de Alex. Velehorschi, de către Corul Filarmonicii „G. Enescu", *De urări şi datini* de V. Grefiens, de către Corul Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, *Doină* şi *Zis-a badea* de G. Musicescu, de către Corul Filarmonicii din Iaşi, *Tandreţe* de Alex. Paşcanu, de către Corul Filarmonicii din Tg. Mureş. Corala „Madrigal", pentru care acest gen de interpretări a devenit o a doua natură, s-a întrecut pe sine, punînd în valoare *Oglindire* de Irina Odăgescu-Ţuţuianu. La fel, Corul „Doina" este apreciat de mult timp pentru interpretarea pe care o dă *Mioriţei* de M. Neagu, iar Corul de copii Radio, educat cu minuţiozitate de Eugenia Văcărescu Necula, a impresionat, indiscutabil, prin tensiunea lirică pe care a imprimat-o *Cîntului vieţii* de D. Popovici.

Privind sumar acest repertoriu, conținînd lucrări deosebit de dificile și reprezentative, ajungem la concluzia că interpreții au înțeles cu adevărat rostul pe care sînt chemați să-l îndeplinească iar prestația lor, în nici un caz nu trebuie privită neglijent de către forurile ce dirijează difuzarea ! Mă gîndesc la Radio și Televiziune, în primul rînd, care nu au fost prezente la aceste concerte și e păcat ; asemenea adevărate evenimente interpretative e greu să mai fie reproduse în alte condiții.

Corala Radio, referindu-mă la interpretare, de data aceasta, sub conducerea lui A. Grigoraș, este semnificativ că și-a creat un veritabil renume din prezentarea lucrărilor foarte dificile, în primă audiție absolută. Pe scena Finalei, ansamblul a parcurs o întinsă gamă expresivă, debutînd cu mobilizatorul cîntec *Noi, tineretul marilor răspunderi* de S. Vulcu, distingîndu-se printr-un folclorism discret, trecînd prin cunoscuta *Sîrbă în cîmpie* de C. Romaşcanu, *Pămîntul* de C. Iliescu (tînăr autor foarte înzestrat), concertanta piesă *Galaxia memoriei* de D. Popovici, inspiratele *Descîntece* de M. Moldovan, foarte spirituala *Marea* de D. Capoianu și ajungînd la patriotismul bărbătesc din *Vară cît veacul* de L. Comes și înfocata declarație *Un partid avem și-o țară* de R. Paladi. Clujenii s-au dovedit, mai întîi, atașați evocărilor istorice, prezentînd *Horea* de T. Jarda, apoi virtuozi în *Vara* de V. Timaru, legănînd melosul mioritic în *Țara* de A. Pop, plini de dinamism și forță în *Arhaisme* de S. Toduță, metaforici în *Trebuiau să poarte un nume* de D. Voiculescu, lucrare inspirată din lirica lui Marin Sorescu, armonic plini de poezie în *Vară cît veacul* de L. Comes și siguri, calzi în polifonia expresivă a lucrării *Pax ades* de C. Rîpă.

La Timișoara, partiturile noi din programul coralei conduse de D. Nicoară au dovedit că ansamblul a fost mai activ, în ultimul timp, în aria muzicii baroce și moderne, pe care le-a servit pasionat, tulburător. D. Nicoară este un maestru al sonorităților rotunde, mlădiind corul și vocile sale mari cu siguranță, căldură și forță. *Țara* de R. Georgescu, *Codrule* de Gh. Costin (tînăr autor serios și înzestrat), *Galaxia memoriei* de D. Popovici, *Două madrigale* de S. Toduță, *La casa de peste drum*, de T. Jarda, *Dor de Bacovia* de V. Spătărelu și *Pax ades* de C. Rîpă, partituri înscrise în programul timișorenilor au solicitat ansamblului întreaga măsură a valorii, care a fost etalată cu știință, producînd impresii memorabile.

Experimentatul colectiv coral arădean, condus de D. Șerban, a înscris contribuția sa în Finala ediției reunind în program intimitatea pastelului *Noapte de mai* de Alex. Pașcanu cu vigoarea *Jocului Bătrînească* de Alex. Velehorschi, amintind, în același timp, poezia dialogurilor cu natura înconjurătoare, cu munții străjeri și cu ziua de mîine, conținute în *Răsunetul Ardealului* de I. Vidu, reliefînd, de asemenea, virtuțile muzicii născute din folclor, ca în *Pe dealul cu stînjenile* de A. Pop, sau pe cele ale folclorului imaginar, croit în tipare de sonată, ca în inspirata *Baladă* de L. Comes. Și aici am întîlnit un nume nou, A. Diaconu, proaspăt absolvent al Conservatorului clujean, membru al corului, care a atras atenția cu lucrarea *Acest pămînt românesc*, depănîndu-se polifonic și culminînd mobilizator.

În cazul Filarmonicii „G. Enescu", părerile au fost unanime în privința interesului conținut în programul prezentat, acest ansamblu păstrîndu-și un timbru al lui, șlefuit atent, pe drumul valorii autentice, de către V. Pîntea. Programul a început cu *Rodul bun* de Felicia Donceanu, un cîntec optimist, descriind „țara dragă, țara rodului bogat". Imediat apoi s-a trecut pe drumul madrigalului de diferite nuanțe, alăturînd lucrări de D. Popovici, G. Derițeanu, Gh. Dumitrescu, uneori rostirile îmbrăcînd forme vînjoase, pe alocuri auzindu-se imprecații, de fiecare dată fiind vorba însă de muzici grele de sens. *România — tinerețe fără bătrînețe*, corolarul *Jocului Bătrînească* de Al. Velehorschi, a atras de asemenea atenția prin respirația polifonică, surprizele armonice și de verb conținute.

La a doua grupă de ansambluri, aparținînd Filarmonicilor Iași și Tg. Mureș, putem aprecia evoluțiile ca fiind, de asemenea, frumoase, dar, la fiecare caz în parte au fost observate și deficiențe privind structura formației, calitățile interpretării și ale repertoriului, care ne-au determinat să le încadrăm în această categorie. Deosebit de activul dirijor Alex. Racu de la Craiova (s-a prezentat și cu cinci coruri de amatori în această Finală) ne-a înfățișat, cu coriștii săi, un program frumos lucrat, impresionînd în special prin interpretarea celor șapte secvențe *De urări și de datini* de V. Grefiens. Aici, dramaturgia complexă a suitei elaborate cu veritabilă măiestrie, ocolind drumurile bătătorite, ne-a creat sentimente extrem de puternice. Poemul coral *Chipul pămîntului românesc* de V. Iliuț și *Fantezia pe teme oltenești* de M. Bîrcă au completat, cu dimensiuni lirice și respectiv metaforice, dansante, programul corului craiovean, care ne-a convins că este în stare să depășească dificultățile organizatorice în care se află. Ieșenii, conduși de I. Pavalache, au cîntat *Dacii liberi* de Gh. Bazavan, efigia muzicală *Moisei* de L. Borlan, balada *La poale de codru verde* de C. Baciu, madrigalul modal *Horia* de D. Buciu, *Doină* și *Zis-a badea* de G. Musicescu și madrigalul dramatic *Dintre sute de catarge* de Gh. Cojocaru, făcînd să răzbată o bucurie poetică, colorată de un dram de nostalgie, tipică tradiției corale locale. Corul din Tg. Mureș a fost dirijat de tînărul D. Buzoianu, animat de cele mai bune intenții, dar lipsit deocamdată de practică, la cîrma unui ansamblu academic. Programul prezentat a fost bine alcătuit, conținînd *Recviem eroic pentru Horia, Cloșca și Crișan* de Gh. Dumitrescu, *Pămîntul trecerii mele* de A. Pop, *Recviem al*

eroilor antifasciști de M. Kozma, *Madrigal* de Z. Aladar, *Suita I, pe teme arădene* de T. Caciora și *Tandrețe* de Alex. Pașcanu. Spectacolul interpretativ ne-a amintit, cînd și cînd, forma impecabilă de prezentare, de altădată, a corului. La fel, Grupul „Canto armonico", condus de Lelia Albu, într-un repertoriu pretențios, ne-a dat sentimentul că Finala acestei ediții i-a luat prin surprindere.

Am lăsat la urmă evoluția a trei formații, pe care le socotesc aflîndu-se la aceeași înaltă valoare, ca și la edițiile precedente ale Festivalului, sau producînd această impresie pentru prima oară : Corul bărbătesc „Doina" al Ansamblului Armatei, Corul de copii Radio și Corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Se poate afirma că toate aceste colective au concurat cu ele însele, activînd în genuri în care este greu să găsești și alte coruri care se constituie în parteneri serioși de întrecere. Corul „Doina" este condus cu multă pricepere de Gh. Popescu, care colaborează cu experimentatul pianist N. Bucur. Ținuta concertistică a ansamblului a fost remarcată și de data aceasta, în aria unui repertoriu pretențios, incluzînd lucrări de mare dificultate tehnică și expresivă. *Poem pentru patrie* de S. Sarchizov, *Victoria* de Möhring, *Eroii patriei* de Alex. Pașcanu, *Sonet* de Gh. Ghiulamila, *Lină și Gherghină* de N. Ursu, *Ploaia* de Hronek, *Cîntec și joc* de C. Arvinte, *Miorița* de M. Neagu, *Cimpoiul* de S. Dinu, *Partid al vremii noastre* de Gh. Bazavan și *Comandantul suprem* de C. Arvinte au fost alăturate începînd cu gîndul omagiului dedicat patriei și încheind cu calda recunoștință față de partid și de secretarul său general. Tonurile bărbătești, născute din vocile de foarte bună calitate ale corului, au sunat sărbătorește și desigur victorios.

Minunatul Cor de copii Radio, aflat de cîțiva ani sub îndrumarea exemplară a Eugeniei Văcărescu Necula, a produs impresii puternice, pe scena Finalei, dovedindu-ne înaltul nivel de interpretare pe care l-a atins cu un program conținînd numai lucrări de deosebită dificultate. Putem aprecia faptul, desigur, ca un veritabil record ! *Toccatina* de Doina Nemțeanu-Rotaru, *Cîntec de leagăn* de L. Comes, *Cîntul vieții* de D. Popovici, *Doină și Joc* de S. Toduță, *Patru miniaturi* de D. Voiculescu și *În tabără* de Alex. Pașcanu au constituit șiragul frumoaselor eșantioane de virtuozitate corală, pe care micii maeștri cîntăreți și valoroasa lor profesoară, colaborînd deosebit de inspirat cu pianista Martha Joja, l-au realizat cu strălucire.

Ca de obicei, demonstrația concertistică oferită de „Madrigal", sub conducerea excepționalului muzician M. Constantin, a inclus și cîteva partituri de mare interes. Mă refer la *Oglindire* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, realizată cu „sufletul și cugetul", *Către Constantin Brâncoveanu* de Filothei Sîn Agăi Jipei, o extrem de rafinată monodie veche, suita *Omagiu lui Anton Pann* de Gh. Bazavan, amintind la fiecare pas, spiritul „fiului Pepelei, cel isteț ca un proverb" și însuflețitul cîntec tineresc *Ani de aur* de M. Constantin.

La încheierea grandioasei Finale de coruri academice, am solicitat colaboratorilor, cu care am petrecut împreună cele două săptămîni de întreceri, cîteva păreri privind noua ediție a Festivalului. Prof. univ. Liviu Comes mi-a declarat : „De data aceasta, corurile de filarmonici, ca stație pilot a interpretării lucrărilor corale de mare amploare aparținînd compozitorilor noștri și exprimînd tematici majore, la un înalt nivel de meșteșug, au produs frumoase impresii, dovedindu-ne că și-au înțeles rostul și s-au pregătit, din timp, cu minuțiozitate. Desigur că e foarte important ca aceste interpretări să fie înregistrate și difuzate, pentru a nu se pierde, iar în vederea satisfacerii sarcinilor vocal-simfonice care le revin e de așteptat ca aceste colective să revină la mărimea necesară, depășindu-se actualul stadiu, total necorespunzător". Dirijorul St. Olariu, conducătorul corului Operei Române din București a fost impresionat de prezența creației corale românești din programe, aparținînd tuturor generațiilor de compozitori, de la maeștri, ctitori de școală, la tineri talentați și pasionați, dedicați genului. „Toate corurile, mi-a declarat St. Olariu, au avut, la această ediție, o ținută interpretativă aleasă, ele marcînd o creștere în acest sens, de la ediția precedentă. S-a arătat multă grijă pentru frazare, dicțiune, omogenitate, intonație, pentru nuanțe și o cît mai bună înțelegere a pieselor interpretate. Mi-a plăcut Corul Radio, bine pregătit din toate punctele de vedere. Matur și sigur, acest cor a cîntat lucrări foarte grele, reușind momente de excepție în interpretarea unor piese ca *Galaxia memoriei* de D. Popovici, *Descîntece* de M. Moldovan, *Vară cît veacul* de L. Comes. Dirijorul A. Grigoraș a impus prin ținuta sa sobră, prin siguranța cu care clădea fiecare piesă din program. De-a dreptul minunat, Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca s-a impus întotdeauna prin vigoarea cu care abordează fiecare moment coral. Repertoriul a fost bine ales și foarte dificil. S-a cîntat foarte bine, cu o bună emisie, asigurînd o bună omogenitate între voci. Cu tehnică și sensibilitate pe tot parcursul lucrărilor cîntate, corul a lăsat o impresie deosebită. Dirijorul Fl. Mihăescu, foarte sigur, stăpîn pe el, a ținut în mînă un aparat coral bine pus la punct. Corul Filarmonicii „Banatul", deși mai redus ca efectiv față de celelalte două coruri amintite mai sus, s-a prezentat foarte bine, interpretînd un număr mare de prime audiții. Omogen și sigur, atît în momentele de mare intensitate, cît și în cele de contrast. Nuanțele acestui cor se înscriu pe o largă paletă de interpretare. Frazarea a fost din cea mai frumoasă, mai inspirată. Din punct de vedere tehnic, au fost rezolvate deosebit de bine momente dificile din unele piese. Dirijorul D. Nicoară a condus cu sensibilitatea-i cunoscută și

cu siguranța tehnică dirijorală ce-l caracterizează. Corul a răspuns atent și inspirat intențiilor sale, prezentîndu-se disciplinat și deosebit de bine la această ediție a Festivalului național „Cîntarea României".

Iată că am ajuns să constatăm că toate colectivele corale academice s-au prezentat frumos, au răsunat bine, s-au achitat, în condiții optime, de sarcinile care le-au revenit. Așadar, următoarea ediție a festivalului, din anul 1987, va fi așteptată, cu viu interes, atît pe tărîm componistic cît și interpretativ.

Anton DOGARU

FORMAȚIILE CORALE DE MUZICĂ PATRIOTICĂ ȘI REVOLUȚIONARĂ

Desfășurată în șase centre geografice ale țării, la Iași, Sibiu, Craiova, București, Ploiești și Baia Mare, finala republicană a celei de a V-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României" a adus pe scena de concurs 348 formații și grupuri corale din cele peste 4000 de colective care au luat startul în etapa de mase a acestei ediții recent încheiată. Aparținînd sistemelor Așezămintelor culturale (cămine și case de cultură), Sindicatelor, Cooperativelor meșteșugărești, Uniunii Tineretului Comunist și Armatei, colectivele corale din activitatea artistică de amatori au pus în evidență și cu acest prilej viabilitatea acestui gen de veche și bogată tradiție românească, forța lui moral-educativă, accesibilitatea lui în rîndurile interpreților și a publicului spectator. Și dacă cifra formațiilor participante în finală pare oarecum exagerată (mai mult cu 61 față de ediția precedentă) aceasta se datorează atît dezvoltării numerice a colectivelor corale — mai ales în cadrul întreprinderilor — cît și creșterii valorice a acestora, capabile să abordeze un repertoriu mai dificil și de mai mare substanță, pe care să-l interpreteze cu mai multă intuiție și inteligență artistică.

În felul acesta, la final de ediție, urmărind în direct desfășurarea ultimelor faze de concurs — faza de selecție și finala —, avînd în față o seamă de statistici, elocvente în felul lor, încercăm să facem unele aprecieri care ne străduim să fie cît mai obiective și cît mai la obiect.

O primă observație se referă la distribuirea formațiilor finalizate în profil teritorial, constatîndu-se aceleași decalaje interjudețene remarcate și în edițiile trecute, unele județe, cu preocupări pentru activitatea corală de amatori prezentînd pînă la 17—18 colective (Argeș, Buzău, Maramureș, Capitala), în timp ce altele, indiferente ca și altădată (Teleorman, Tulcea, Mureș, Galați, Harghita), abia reușind să prezinte cîte 3—4 formații și acelea de nivel artistic nesatisfăcător. În aceeași idee remarcăm cu satisfacție saltul pe verticală înregistrat de județele Botoșani, Vrancea, Brăila, Olt și Sălaj unde numărul formațiilor finaliste este în vădită creștere, înregistrînd progrese evidente și în plan artistic, în timp ce județele Timiș, Bacău, Vîlcea, Prahova, Dîmbovița s-au păstrat la aceleași cote de vîrf care le-au consacrat.

Rămînînd în sfera problemelor organizatorice, nu putem fi de acord cu modul de a privi selecția județele Iași, Alba, Sibiu — într-un fel și Capitala — care au trimis în finală un număr exagerat de formații față de realitățile locale existente, între acestea — în principal — grupuri corale lipsite de valoare artistică, nesemnificative, ignorînd exigențele selective impuse de imperativele Festivalului. Județul Iași, spre exemplu, a adus pe scena de concurs a finalei, alături de formațiile mari, nu mai puțin de 11 grupuri corale, dintre care 5 au corespuns parțial (premiul III sau IV) iar 6 au rotunjit cifra celor 73 de formații din întreg perimetrul țării, rămase nepremiate. Finala este, și trebuie să fie, a elitelor, a acelor formații care corespund din toate punctele de vedere, care dispun de forța de abordare a unui repertoriu de calitate, selecționat pe criteriile valorii compoziționale și al mesajului transmis, pe care să-l prezinte publicului, în sălile de concert, la cotele cele mai înalte ale unei interpretări autentice și de bun gust artistic. De aceea goana după premii, indiferent de acoperirea valorică a acestora, care caracterizează atitudinea unor județe, vizînd cifrele și nu calitatea, ni se pare dăunătoare dezvoltării firești a activității corale de amatori.

Am insistat oarecum asupra acestor probleme socotind că optica soluționării lor (organizatori de la județe sau de la centru) oferind formațiilor ceea ce li se cuvine, fără a forța nota, păstrîndu-ne în limitele echității și a unei exigențe motivate, cîștigul este mai mare, mai ales că mișcarea muzicală de amatori dispune de numeroase formații de excepțională valoare, care se impun prin tehnica și ținuta lor artistică și care dau culoare și strălucire manifestărilor în general, festivalurilor și concertelor, în opera de educație patriotică, estetică și intelectuală a maselor de spectatori.

Referindu-ne la repertoriul vehiculat în această ediție se remarcă o sporită cutezanță a dirijorilor și a formațiilor în adoptarea unor piese corale de mai mare tehnicitate, cu o scriitură armonică și polifonică evoluată, abordînd forme și stiluri diferite, bogate în expresie și conținut tematic. Este o creștere care se datorează în măsură egală atît creației cît și interpretării artistice, atît compozitorilor care s-au apropiat mai mult realităților mișcării artistice de amatori cît și dirijorilor care, în pas cu vremea, caută ineditul în exprimare, în formă și conținut, pentru varietate, pentru captarea interesului față de arta corală a interpreților și

a spectatorilor, pentru cîştigarea unei mai mari aderenţe la acest gen muzical cu adînci valenţe estetice şi spirituale.

Din creaţia clasică românească au fost preluate şi prezentate în concurs cele mai frumoase şi mai reprezentative lucrări semnate de compozitori consacraţi ai acestei perioade : Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, D. G. Kiriac, George Dima, Timotei Popovici, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, alături de Sabin Drăgoi, Constantin Baciu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Ioan Cristian Danielescu, Ion Croitoru, Nicolae Ursu, Nicolae Oancea, Paul Constantinescu. Lucrările acestora, piese corale lirice sau cu tentă patriotică, cîntece originale sau de inspiraţie folclorică, au adus pe scena Festivalului atmosfera unei perioade care a oferit culturii româneşti opere de artă de inestimabilă valoare pe care astăzi, cu emoţia şi respectul cuvenit, formaţiile corale şi dirijorii acestora le alătură creaţiei noi în alcătuirea programelor artistice în mod selectiv şi în proporţie cu cerinţele cultural-educative şi artistice ale contemporaneităţii.

Evident, creaţia actuală a avut prioritate în alcătuirea repertoriilor corale, dirijorii avînd posibilitatea să selecteze dintr-un număr imens de piese existente lucrările cele mai potrivite raportate la tipul şi profilul formaţiilor lor, la varietatea tematică şi de stil, precum şi la capacitatea şi gradul de accesibilitate al lor şi al colectivului pe care îl conduc. Cîntece de pace, de muncă, de patrie şi partid, alături de cîntece lirice originale şi prelucrări de folclor, creaţii ale celor mai valoroşi compozitori contemporani au dat contur repertoriilor formaţiilor corale aducînd odată cu interpretarea lor mesajul optimist al omului nou şi realizarea idealurilor comune de pace şi prosperitate, de prietenie şi înţelegere cu toate popoarele lumii. Citarea cîtorva lucrări, departe de a încărca aceste pagini, vine a demonstra de fapt probitatea profesională şi nivelul de discernămînt al dirijorilor în fixarea repertoriilor, orientarea acestora în selectarea unor lucrări de mare valoare artistică. Ne referim la piesele corale *Ctitor de pace, Eroul eliberării* şi *Contemporani cu ţara* de Vasile Spătărelu, *Columne îndrăzneţe, Spre comunism în zbor* şi *Mioriţa* de Mircea Neagu, *Fericiţi copiii toţi, Laudă femeii române* şi *Un partid avem şi-o ţară* de Radu Paladi, *Aceasta e ţara străbună, Minerii* şi *Aşa-s ceferiştii* de Laurenţiu Profeta, *Cîntăm pacea lumii* şi *Dor şi iar dor* de Constantin Romaşcanu, *Solie de pace* şi *Ostaşi mereu la datorie* de Iovan Miclea, *În vatra lui Burebista* de D. D. Botez, *Visul Pandurilor lui Tudor* de Gheorghe Dumitrescu, *Veniţi după mine, tovarăşi* de Tudor Jarda, *Timp de glorii* de Alexandru Paşcanu, *Ce-ţi doresc eu ţie* de Doru Popovici, *Laurii păcii vom apăra* de Vasile Timiş, *Fii slăvită, patrie română* de Gheorghe Bazavan, *Constructorii* de Ştefan Andronic, *Cîntec de pace* de Adrian Pop, *Chemare* de Theodor Caciora, *Sondorii sînt la datorie* de Lucian Vlădescu, *Forţa noastră* de Liviu Borlan, pentru a cita o parte numai din cele aproape 400 de titluri care au fost audiate în etapa finală a Festivalului.

Au fost desigur şi formaţii care au abordat un repertoriu facil, lipsit de substanţă, din dorinţa de a satisface orgoliul unor pretinşi compozitori (îndeobşte nemembri ai Uniunii compozitorilor) sau pentru a face faţă unui moment — poate neaşteptat — care trebuia oricum depăşit. În general formaţiile acestea, instruite de dirijori mai puţin pregătiţi, fără o activitate artistică permanentă, n-au rezistat exigenţelor minime ale juriului, părăsind competiţia fără a fi aureolate. Acestea nu sînt însă prea multe, neavînd darul de a păli strălucirea unei finale în care nu mai puţin de 76 de formaţii (mixte, feminine, bărbăteşti, ostăşeşti) au fost distinse cu premiul I pentru deosebita lor valoare artistică, pentru repertoriul abordat şi interpretarea excelentă dăruită acestuia.

Şi pentru a ilustra capacitatea celor mai multe dintre formaţii în susţinerea unui repertoriu de certă valoare, venim cu cîteva exemple pe care le socotim concludente. Corala bărbătească „Sabin Drăgoi" din Timişoara (dirijor : Diodor Nicoară) a prezentat în finală *Am venit, Ceahlăule, la tine* de Vasile Spătărelu, *Cîntec haiducesc* de Mircea Hoinic şi *Laie Chioru* de Sabin Drăgoi, lucrări corale de mare tehnicitate şi varietate stilistică, impecabil realizate pe scena de concurs. Corul mixt al Căminului cultural Răducăneni — judeţul Iaşi (dirijor : Lucian Dimitriu) a prezentat *Odă păcii* de George Enescu, *Răsai lună* şi *Ileană, Ileană* de Gavriil Musicescu şi *Cîntec de pace şi spor* de Mircea Neagu, de asemenea lucrări diferite ca stil, interpretate cu aleasă sensibilitate şi gust artistic ; Corul feminin al Combinatului Petrochimic din Piteşti (dirijor : Magdalena Ioan) a interpretat lucrările *Visăm pămîntul* de Doru Popovici, *Baladă pentru cor şi recitator* de Irina Odăgescu-Ţuţuianu şi *Negruţa* de Ion Vidu, un repertoriu de excepţie, realizat tehnic şi interpretativ-artistic fără reproş ; Corul feminin „Juventus Carmen" al Casei de cultură Sector I Bucureşti (dirijor : Valentin Gruescu) a prezentat lucrările *El, cel mai iubit* de Radu Paladi, *Sub cer de pace* de Constantin Arvinte şi *Hora Staccato* de Grigoraş Dinicu, în aranjamentul muzical al dirijorului, impresionînd prin sensibilitatea, culoarea şi tehnica corală impecabilă ; Corala mixtă „Cîntarea României" a Cadrelor didactice din Tîrgovişte (dirijor : Gheorghe Dimancea) a prezentat lucrările *Pămînt de dor, România* de Radu Paladi, *Dorinţa* de Vasile Popovici şi *Chindia* de Alexandru Paşcanu, piese corale greu de abordat, mai ales ultima, cu dificultăţile-i tehnice cunoscute, greu de abordat chiar de formaţii profesioniste.

Iată deci, în numai cîteva exemple, orientarea şi preocuparea dirijorilor formaţiilor corale de amatori pentru promovarea creaţiei co-

rale de nivel superior, maturitatea selectivă a acestor devotaţi slujitori ai artei, în majoritate cadre didactice, îndrăgostiţi ai artei pe care o cultivă, muzicieni talentaţi, cu temeinică pregătire profesională.

Calitatea artistică a interpretării este întrucîtva corelată cu valoarea repertoriului utilizat, nu întîmplător formaţiile de vîrf fiind acelea care, beneficiind de aportul unor dirijori competenţi, împletesc la acelaşi nivel repertoriul cu arta bunei execuţii şi a interpretării artistice. Aşa se explică faptul că formaţiile corale care au demonstrat exigenţă în prezentarea unui repertoriu de ţinută, promovînd cu grijă şi discernămînt creaţia autentică, se situează în primul eşalon al mişcării artistice de amatori. Nu poate exista deci nici o îndoială că între cei doi factori esenţiali — repertoriul şi interpretarea artistică — nu există corelare, acea legătură intimă care determină in extremis valoarea în sine a formaţiilor. Desigur nu sînt singurii factori care concură la aceasta. Nu putem ignora, spre exemplu, valoarea colectivului, cînd interpreţii sînt bine selecţionaţi, precum şi rolul organizatorilor în crearea celor mai bune condiţii de desfăşurare a activităţii.

Dincolo de acestea însă, dirijorul este cel care coordonează totul, care orientează activitatea formaţiei sub toate aspectele, care pregăteşte succesele (sau insuccesele, cînd este dezinteresat sau insuficient dotat profesional), care alege repertoriul selectîndu-l cu răbdare din miile de partituri existente pătrunzînd în intimitatea acestuia, care însufleţeşte colectivul educîndu-l pe măsura prestigiului său profesional, care definitivează creaţia determinîndu-i sensurile artistice şi de conţinut.

În această idee ne facem o datorie de onoare menţionînd pe cei mai buni dirijori ce s-au distins în mod deosebit în această ediţie alături de formaţiile pe care le conduc : Remus Taşcău, Mihai Ştefănescu, Justin Podăreanu, Gheorghe Dimancea, Marius Cuteanu, Lucian Dimitriu, Emanoil Popescu, Ioan Zahu, Petrişor Beşchea, Lucian Şoancă, Magdalena Ioan, Gheorghe Fluieraş, Paraschiva Moise, Maricica Lupu, Maria Chiş, Aurica Sorescu, Gheorghe Gopar, Valentin Băinţan, Huba Bertalan, Gabriel Popescu, Vasile Dogaru, Nicolae Ţurcanu, Laszlo Attila, Gheorghe Ciuculescu, Andrei Heinl, Valeria Nica-Chiriţă, Adrian Micşa, Petru Vacarciuc, Nicolae Garai, Horaţiu Alexandrescu, Aurel Petrică, Traian Buhlea precum şi dirijorii unor formaţii profesioniste ca Diodor Nicoară, Valentin Gruescu, Alexandru Racu, Teodor Romaşcanu, Boris Cobasnian, Anatol Goreaev-Soroceanu, Nicolae Gîscă şi Gheorghe Oprea, ataşaţi activităţii artistice de amatori.

Formaţii corale de nivel foarte bun au fost multe în finala Festivalului. A le cita pe toate ar însemna consumarea unui spaţiu prea mare în limitele acestui expozeu. Ne oprim totuşi asupra cîtorva care au întrunit adeziunea maximă a juriului, care au etalat calităţi artistice cu totul deosebite, formaţii de elită care au realizat în concurs pagini de muzică de nespusă frumuseţe, alese printre cele mai reprezentative din creaţia autohtonă. Corul „Ion Vidu" al Casei de cultură Lugoj, corul Sindicatului Învăţămînt Rîmnicu Vîlcea, corul „Phiharmonia" al Şcolii populare de artă din Ploieşti, corul Căminului cultural Răducăneni — Iaşi, corul Căminului cultural Şomcuţa Mare — Maramureş, corul „Cîntarea României" al Sindicatului Învăţămînt Tîrgovişte, corul Şcolii populare de artă Arad, corala bărbătească „Sabin Drăgoi" a Casei municipale de cultură Timişoara, corala bărbătească „D. G. Kiriac" a Palatului culturii Piteşti, corul bărbătesc „Armonia" al Casei municipale de cultură Brăila, corul feminin al Combinatului Petrochimic Ploieşti, corul feminin „Juventus Carmen" al Casei municipale de cultură sector I Bucureşti, corul feminin al Sindicatului Învăţămînt Brăila, grupul coral „Pro Arte" al Şcolii populare de artă Cluj-Napoca.

Acestea, ca şi multe altele, au pus în valoare înaltele virtuţi artistice de care dispun : sonoritate frumoasă, sunet cald şi catifelat, omogenitate pe compartimente şi în ansamblu, mobilitate în derularea frazelor muzicale, emisie curată şi dicţie clară, frazare logică, bună sincronizare, dinamica şi agogica determinate de indicaţiile din partitură dar şi raportate la înţelegerea dirijorului în funcţie de caracterul piesei, realizarea planurilor sonore atunci cînd a fost cazul, înţelegerea stilurilor, aprofundarea conţinutului tematic şi redarea lui expresivă, artistică, în interpretări adecvate şi de bun gust.

Au fost desigur şi formaţii slabe, instruite de dirijori cu mai puţină chemare, care nu şi-au onorat încrederea de a fi printre finaliste. Aducerea lor în această ultimă etapă nu a constituit un act stimulator, cum greşit înţeleg unii activişti culturali, ci o eroare nepermisă. Încurajarea mediocrităţii determină confuzii în înţelegerea operei de artă, se opune progresului în cultură, lărgirii orizontului artistic, educaţiei etice şi estetice atît a interpreţilor cît şi a auditorilor. De aceea trebuie făcut mai mult în direcţia cultivării şi promovării valorilor. Schimburi de experienţă între dirijori şi formaţii, concerte comune, stagiuni de concerte cu participarea celor mai bune formaţii la care să fie invitaţi dirijorii din localităţile respective, urmate de discuţii constructive, cursuri de specializare pentru dirijorii amatori, audiţii pe benzi magnetice şi discuri cu înregistrări de bună calitate ale unor formaţii consacrate, etc.

Fără îndoială, ediţia a V-a a Festivalului Naţional „Cîntarea României" a constituit un succes pentru activitatea artistică de amatori. Formaţiile şi grupurile corale de muzică patriotică şi revoluţionară, formaţii tradiţionale, alături de cele de cameră, au demonstrat şi cu acest

prilej bogăția spirituală a sufletului românesc, atașamentul întregii activități artistice la opera de construire a noului în țara noastră, dorința de pace și de frumos a cetățeanului contemporan. Rezultatele frumoase obținute vor rămîne înscrise în istorie, exemple de patriotism și dăruire, oglindă vie a unor eforturi comune — dirijori, coriști, organizatori — care au investit energii, experiență, talent și pasiune pentru promovarea și perpetuarea unei arte îndrăgită de publicul spectator, pusă în slujba înaltelor idealuri umaniste reflectate în paginile de muzică corală interpretate cu plăcere și dăruite cu generozitate auditorilor.

Gheorghe C. IONESCU

FORMAȚIILE DE CAMERĂ DE AMATORI

Se poate spune cu certitudine că actuala ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" a însemnat și pentru genul muzicii de cameră un nou prilej de afirmare a talentelor autentice, artiști amatori cu preocupări și profesii diferite, constituiți într-o variată gamă de genuri și tipuri de formații (coruri mixte și de voci egale, grupuri corale și vocal-instrumentale, grupuri instrumentale — duete, terțete, cvartete, cvintete, sextete, octete etc., orchestre simfonice și de cameră, soliști vocali și instrumentiști de muzică cultă, interpreți de romanțe) care la această ediție au fost într-un număr mai mare, ceea ce demonstrează adeziunea tineretului în special către acest gen de artă.

Sub aspectul potențialului artistic se constată și din acest punct de vedere creșteri meritorii atît numeric cît și calitativ, ceea ce demonstrează că acolo unde sînt preocupări majore privind dezvoltarea permanentă a mișcării muzicale de amatori, rezultatele sînt bune, în unele cazuri cu evidente performanțe artistice. Astfel, la faza republicană desfășurată în centrele Iași, Sibiu, Craiova, București, Pitești și Baia Mare au participat un număr de 604 formații și interpreți individuali (soliști vocali și instrumentiști de muzică cultă — romanțe) cu 170 formații și soliști în plus față de ediția precedentă. Aceasta demonstrează că unele județe au acordat un interes mai mare față de aceste genuri, preocupîndu-se de alcătuirea de noi formații, antrenînd în conducerea acestora dirijori cu o bună pregătire de specialitate, majoritatea acestor colective evidențiindu-se de la început printr-o bună pregătire artistică, cu un repertoriu adecvat. Pe această linie s-au evidențiat județele Iași, Neamț, Botoșani, Argeș, Bacău, Buzău, Constanța, Dîmbovița, Prahova, municipiul București, Suceava, Maramureș. Alte județe au dovedit o insuficientă preocupare pentru menținerea și dezvoltarea genului muzicii de cameră : Mehedinți, Călărași, Teleorman, Vaslui, Sălaj, Olt, Brăila, Gorj.

În finala republicană, dintr-un număr de 604 formații și interpreți, 456 au obținut premii și mențiuni, 149 formații rămînînd în afara premiilor datorită nivelului artistic mediocru, cu un repertoriu artistic improvizat, banal și cu lucrări vechi, neconcludente pentru cadrul, importanța politică și educativă a acestei grandioase manifestări care este Festivalul Național „Cîntarea României".

Din multitudinea aspectelor pozitive (ne referim în primul rînd la corurile mixte și de voci egale, grupuri corale și vocale) rezultă că cele 123 colective premiate la faza republicană au făcut dovada unei bune și foarte bune pregătiri, remarcîndu-se în primul rînd seriozitatea cu care au privit participarea în concurs, demonstrînd astfel o evidentă răspundere față de actul artistic. Aceste rezultate pozitive sînt, desigur, rodul unei activități serioase, de căutări permanente a unor soluții artistice adecvate, studii privind tehnica vocală, perfecționarea continuă a problemelor de intonație și acordaj, elemente primordiale ale activității corale. De asemenea, putem spune cu satisfacție că unii dirijori au demonstrat de data aceasta o remarcabilă ținută a formațiilor acestora, obținînd maximum de puncte, au impresionat în mod cu totul deosebit prin interpretări emoționante, evidențiindu-se grija conducătorilor formațiilor pentru o înțelegere elevată a actului artistic, de mare finețe, exprimînd sugestiv conținutul și stilul lucrărilor abordate, mesajului lor. Pe această linie de vîrf a corurilor de cameră se înscriu la loc de frunte formațiile : „Camerata Felix" — Casa de cultură a sindicatelor Oradea, dirijor Avram Geoldeș, „Astra" Sindicatul învățămînt Brașov, dirijor Nicolae Bica ; „Prietenii muzicii" din Baia Mare — dirijor Ion Săcăleanu, „Camerata" — Sindicatul Învățămînt Iași, dirijor Ion Pavalache, „Ateneu" Sindicatul învățămînt Bacău, dirijor Ion Bănică ; „Miorița" — Casa de cultură a sindicatelor Reșița, dirijor Doru Morariu, „Pontica" Sindicatul Învățămînt Constanța, dirijor Sabin Nicolaius, „Ars Nova" — Pitești — dirijor Gheorghe Gomoiu, „Vox Maris" Constanța, dirijor Boris Cobasnian, „Emil Monția" Casa municipală de cultură Arad, dirijor Gheorghe Fluieraș, „Eufonia" Consiliul popular județean Vîlcea, dirijor Mihai Ștefănescu.

Aceste cîteva exemple sînt rodul unei activități îndelungate de peste 10—15 ani, cu o permanentizare riguroasă a repetițiilor, susținerea periodică a unor concerte și spectacole, participări la Festivaluri și concursuri corale naționale și internaționale, imprimări la radio și televiziune, sînt preocupări cărora dirijorii acestor formații le-au acordat o atenție cu totul deosebită. Creșterile valorice au fost determinate de buna pregătire de specialitate a profesorilor-dirijori, dublați de interesul, dragostea și pasiunea pentru arta corală, animatori de frunte ai vieții muzicale contemporane, sînt atribute care au determinat un mare salt cali-

tativ. Experiența acumulată în această perioadă a contribuit nemijlocit la lărgirea orizontului profesional și artistic, la acumulări calitative, la înțelegerea mai profundă a fenomenului muzical în general, a stilurilor și genurilor creațiilor corale clasice și contemporane, la o maturizare a gîndirii și exprimării sugestive a actului artistic. Aceste elemente au condus, desigur, la deschiderea unui larg orizont cultural, cunoașterea mai aprofundată a elementelor de bază ale artei și culturii.

Un factor determinant al activității corurilor îl constituie repertoriul, varietatea tematică de gen și stil de creație contribuind permanent la dezvoltarea cunoștințelor de specialitate, a muzicalității interpreților, la îmbogățirea orizontului lor spiritual, cu rezultate surprinzătoare în planul tehnicii vocale, a intonației și acordajului la o elevată interpretare. Varietatea tematică a fost marcată prin alcătuirea programelor de concurs cu lucrări noi în genul cîntecului patriotic, prelucrări mai ample de cîntece populare, doine și balade, creații originale mai dezvoltate (poeme, mici cantate). De reținut este faptul că aceste lucrări sînt concepute într-o variată gamă stilistică a limbajului muzical contemporan care pune probleme dificile de intonație și ritm, de stil și interpretare, toate acestea fiind rezolvate cu gust și rafinament artistic, cu strălucire, într-o viziune nouă a gîndirii și concepției artistice actuale. Lucrări ca : *Diptic coral* de Sigismund Toduță, *Sîrba pe scaun* și *Tandrețe* de Alexandru Pașcanu, *Poarta albastră a României* și *Îndemn* de Dumitru Capoianu, *Cîntecul este nemuritor* și *Imn* de Doru Popovici, *Madrigal pentru pacea copiilor* de Laurențiu Profeta, *Suită bihoreană* de Tudor Jarda, *Inventio patetica* de Terényi Eduard, *Horia* și *Măgura* de Mircea Neagu, *Crizanteme* de Vasile Spătărelu, *Sîrba din cîmpie* de Constantin Romașcanu, *Ana lui Manole* și *Oastea de stejari* de Dan Buciu, *Poem pentru țara mea* de Zaharia Popescu, *Epoca numită Ceaușescu* de Liviu Borlan, *Țară* de Adrian Pop, *Ecuator de mese* de Valentin Gruescu, ilustrează sugestiv capacitatea dirijorilor și a interpreților de a aborda cu succes aceste creații interpretate în trecut numai de către corurile profesioniste. Exemplele de mai sus vin să ilustreze cu adînc temei capacitatea profesională a dirijorilor, maturitatea lor artistică, exemple remarcabile demne de urmat de către toți profesorii de muzică, aceștia avînd capacitatea de a-și concepe un repertoriu pe măsura pregătirii lor de specialitate. Din păcate, o mare parte a acestora bat pasul pe loc în ce privește activitatea corală, se rezumă la o superficială îndrumare, în salturi, din care cauză rezultatele acestora trec neobservate, fiind adesea mediocre, lipsite de responsabilitate și farmec artistic. Către aceste neîmpliniri trebuie să ne îndreptăm cu toții atenția, determinînd la nivelul fiecărui județ o analiză mai temeinică a mișcării corale de amatori, a potențialului artistic real, antrenînd în această activitate toate forțele de specialiști din cadrul instituțiilor profesioniste — dirijori și compozitori, profesori de muzică — pentru a-și aduce contribuția lor creatoare, de îndrumare metodică a orientării repertoriului către cele mai valoroase creații ale genului coral.

În domeniul muzicii instrumentale (orchestre simfonice și de cameră, grupuri instrumentale, soliști vocali și instrumentiști de muzică cultă, romanțe), putem afirma cu certitudine că și la aceste genuri au fost obținute succese de seamă. La această categorie au participat 426 formații și interpreți din care 334 au obținut premii și mențiuni, 92 nefiind premiate. De remarcat este faptul că aceste genuri de formații au abordat un repertoriu foarte bogat și divers ca stil și gen de creație, la loc de frunte situîndu-se creațiile lui George Enescu, unele dintre ele fiind prime audiții la concursul amatorilor, nemaifiind interpretate la edițiile precedente. Am constatat cu satisfacție preocuparea interpreților de a-și înscrie în programele de concurs lucrări originale, semnate de compozitori ca : Sigismund Toduță, Carmen Petra Basacopol, Pascal Bentoiu, Mircea Chiriac, Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe, Mihai Moldovan, Liviu Comes, Zeno Vancea, Anton Zeman, Remus Georgescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Tudor Ciortea, Dumitru Bughici. Rezultatele de excepție ale unor colective și interpreți individuali demonstrează cu prisosință maturitatea lor artistică, de gîndire aprofundată a fenomenologiei actului creator, dublat de o tehnică adecvată, a dragostei și pasiunii lor pentru o muzică de calitate. Rezultate de referință au demonstrat orchestrele de cameră : Sindicatul sanitar București, cele ale Sindicatelor Învățămînt din Ploiești, Iași, Botoșani, Timișoara, Pitești, Rîmnicu Vîlcea, Oradea, Cluj-Napoca, Baia Mare, Bacău, Casa de Cultură Sectorul 1 București, orchestra de acordeoane a Școlii populare de artă din Constanța (formație unicat în mișcarea muzicală de amatori care redă cu măiestrie adevărate sonorități de orgă) sînt doar cîteva exemple ce atestă nivelul de înaltă ținută a tehnicii instrumentale. Către aceste performanțe trebuie să tindă în general toate formațiile instrumentale, deoarece din componența acestora fac parte tineri interpreți cu studii medii și superioare de specialitate formați în cadrul școlilor, liceelor și conservatoarelor de muzică din țara noastră, aceștia dispunînd de o completă pregătire muzicală. Pentru activitatea de viitor se impune din partea tuturor județelor o cunoaștere mai temeinică a potențialului artistic în acest domeniu, determinînd o preocupare mai adecvată în stimularea activității acestor formații prin organizarea periodică a unor concerte, ceea ce ar contribui la menținerea unui climat favorabil unor realizări de înaltă ținută interpretativă.

Domeniul muzicii de cameră în aproape toate compartimentele ei îl găsim prezent și în cadrul unor școli populare de artă care la această ediție s-au remarcat prin realizări notabile, demonstrîndu-se astfel pregătirea mai temeinică a soliștilor vocali și instrumentiști de muzică cultă, a unor grupuri corale și instrumentale. Exemplele pozitive ale școlilor din București, Oradea, Iași, Argeș, Arad, Satu Mare, Constanța, Tîrgoviște, Ploiești, Cluj-Napoca, Bacău ne-au demonstrat și de data aceasta seriozitatea cu care sînt pregătite tinerele talente prin aportul cadrelor de specialitate care și-au înțeles mai bine menirea și rolul lor educațional, al dezvoltării muzicalității elevilor, îndrumîndu-i cu competență profesională și artistică.

Din multitudinea aspectelor pozitive care s-au remarcat în finala republicană a celei de a V-a ediții, rezultă că mișcarea muzicală de amatori în domeniul cameral se găsește pe un drum bun, de căutări permanente în abordarea unui repertoriu valoros de lucrări corale și instrumentale, ponderea avînd-o în proporție de 80% creația contemporană. Se poate afirma cu deplin temei că în etapa actuală putem vorbi de un fenomen îmbucurător al evoluției către o calitate superioară a nivelului artistic, de căutări permanente în planul dezvoltării muzicalității interpreților, a lărgirii orizontului lor de înțelegere conștientă și afectivă a artei în general, aceasta contribuind la reușite de referință ale artiștilor amatori.

Desigur că rezultatele bune și foarte bune sînt apanajul unei activități susținute, de repetiții permanente, finalizarea acestora în obiective stimulatorii de concerte și spectacole, concursuri și festivaluri naționale și internaționale, schimburi de experiență cu caracter metodic, toate acestea avînd darul de a contribui nemijlocit la ridicarea pe o treaptă superioară a actului artistic. Factorul determinant în pregătirea multilaterală a formațiilor este dirijorul. De buna lui pregătire de specialitate, a interesului față de această activitate, de autentic animator, depinde evoluția și nivelul interpretativ. Exemplele unor remarcabili dirijori îndrăgostiți de arta corală, ca Ion Pavalache (Iași), Gheorghe Fluieraș (Arad), Boris Cobasnian (Constanța), Nicolae Bica (Brașov), Ion Săcăleanu (Baia Mare), Ion Bănică (Bacău), Avram Geoldeș (Oradea), Gheorghe Gomoiu (Pitești), Nicolae Ghiță (București), Sabin Nicolaină (Constanța), Doru Moraru (Reșița), Doru Șerban (Arad), Ștefan Stănescu (Buzău), Mihai Ștefănescu (Rm. Vîlcea), Valentin Gruescu (București), au demonstrat cu și mai mult interes, exigență deplină în pregătirea formațiilor, obținînd realizări interpretative emoționante, datorită talentului și capacității de exprimare clară și sugestivă a repertoriului abordat. Aceste succese îmbucurătoare ne dau certitudinea că viitorul mișcării corale de amatori din țara noastră va fi într-o permanentă creștere a măiestriei artistice, garanția unei dezvoltări armonioase și de conținut în arta muzicală.

Avînd în vedere faptul că faza republicană s-a desfășurat în 5 centre, dirijorii neavînd posibilitatea de a urmări evoluția tuturor formațiilor, propunem organizarea pe plan central a unui concert demonstrativ — dezbatere — la București sau Brașov, la care să participe toți dirijorii finaliști, prilej de a cunoaște pe viu stadiul actual al formațiilor corale de vîrf din mișcarea de amatori, diversitatea repertoriului abordat ca gen și stil de creație, stilul de interpretare al lucrărilor clasice și contemporane. Va fi o lecție practică de mare interes care va determina, sîntem siguri, noi îndemnuri pentru activitatea de viitor a mișcării corale din patria noastră.

Mircea NEAGU

MUZICA UȘOARĂ

A V-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" a marcat, fără îndoială un nou salt calitativ în direcția amplului și profundului proces de democratizare a culturii românești contemporane, a antrenării atît la producerea cît și la receptarea valorilor artei și culturii, practic, a întregului popor. Ea a scos, odată mai mult, în evidență faptul că pecetea de noblețe a poporului român este starea sa de continuă creativitate, capacitatea sa de a trece prin filtrul minții și sensibilității sale cele mai semnificative însemne ale civilizației spirituale. Ea a scos în evidență, de asemenea, faptul că într-adevăr, umanismul și patriotismul revoluționar reprezintă cheia de boltă a politicii culturale a partidului nostru și că, oricît de abstractă ar părea la prima vedere, contribuția muzicii rămîne foarte strîns, organic integrată chiar, procesului de împlinire creatoare a personalității umane.

În calitate de președinte al juriului republican pentru domeniul muzicii ușoare, folk, pop, rock și jazz, am avut posibilitatea să urmăresc, în spectacolele etapei finale a concursului peste 6000 de artiști amatori cu autentică vocație în genurile pomenite mai sus. Încercînd o sumară retrospectivă a tuturor etapelor acestei a V-a ediții a „Cîntării României", în ochii minții mi se dezvăluie imaginea uriașului front în care arta muzicală românească avansează ireversibil spre zonele superioare ale spiritului. În cluburi muncitorești, în case și cămine culturale, în alte așezăminte de cultură, unele avînd, deja, excelente tradiții, de-a lungul celor doi ani de la declanșarea celei de a V-a a ediții a festivalului, artiștii amatori au făcut încă o dată dovada dragostei pentru muzică, o dragoste admirabil învestită cu talent, pasiune și capacitate de dăruire.

Festivalul a demonstrat că nobila disponibilitate românească pentru spiritualitate, pentru muzică, şi-a adjudecat, în epoca de intensă trăire şi dăruită participare pe care o traversăm, noi străluciri.

Iată, spre pildă că numai în etapa republicană şi numai în perimetrul muzicii uşoare, au participat, cum am mai spus peste 6.000 de artişti amatori de cele mai diverse vîrste şi profesii, fie solişti, fie instrumentişti, fie constituiţi în formaţii de la ansambluri de estradă la band-uri moderne de jazz, rock, de hard-rock, de la formaţii de promenadă, la grupuri corale etc.

Centrele Focşani, Braşov, Oradea, Vîlcea şi Bucureşti care au găzduit spectacole ale etapei republicane a concursului au avut astfel prilejul de a oferi iubitorilor de muzică momente de veritabilă sărbătoare spirituală, devenind, totodată şi centre metodice pentru necesare schimburi de experienţă dintre artiştii amatori pentru că în cadrul spectacolelor ei au avut şi posibilitatea de a se confrunta cu exigenţele sporite ale publicului şi ale juriului de specialitate dar şi pe aceea de a-şi măsura între ei forţele la nivelul optim al muzicii uşoare româneşti.

Imaginea de ansamblu pe care o avem despre prezenţa muzicii uşoare şi a tuturor subgenurilor ei, în spectacolele celei de a V-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României", este după cum am arătat în cele cîteva consideraţii de ordin mai general de pînă acum, deosebit de îmbucurătoare, ceea ce nu înseamnă că, în toate privinţele, au fost atinse cotele de sus ale exigenţelor actuale.

Să analizăm, pe rînd, cîteva dintre aspectele ce ni se par prioritare în evaluarea critică a acestei formidabile demonstraţii populare a nevoii de muzică.

Esenţial pentru implicaţiile Festivalului în procesele educativ-estetice, ale eforturilor de formare a omului nou, este, după cum se ştie, repertoriul. Apreciez că repertoriul soliştilor şi formaţiilor de muzică uşoară a fost deosebit de bogat, divers sub raport tematic şi stilistic, în bună măsură valoros din punct de vedere estetic, profesional. El a corespuns, principial, celor mai acute comandamente ale actualităţii reiterînd în memoria şi sensibilitatea ascultătorilor idei şi sentimente scumpe poporului român cum sînt ideea luptei pentru pace, a prieteniei şi cooperării între toate popoarele, a dragostei nețărmurite pentru valorile istoriei naţionale, ale muncii de construcţie a socialismului şi comunismului.

Au fost preamărite sentimentele înălţătoare ale iubirii de ţară, de partid şi pentru conducătorul său în contextul realizărilor dobîndite de poporul român în perioada care s-a scurs de la cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român. Într-un cuvînt este vorba de o puternică implicare a muzicii şi muzicienilor precum şi a celor ce beneficiază de valorile acestei arte în calitatea lor de interpreţi sau pur şi simplu consumatori de muzică, în demersul complex al societăţii româneşti contemporane, dovedindu-se capacitatea muzicii uşoare de a fi deopotrivă distractivă şi, în acelaşi timp, contingentă ideilor majore ce străjuiesc necesitatea omului de a se autodefini în termenii unei civilizaţii superioare.

În ciuda, însă, a acestui fapt eminamente pozitiv, etapa republicană a Festivalului a relevat în ceea ce priveşte repertoriul şi unele aspecte ce invită la reflecţii necesare.

Mă refer, în primul rînd, la calitatea estetică a unor muzici prezentate. Fenomenul, în fond foarte interesant, pe care l-a declanşat Festivalul şi anume acela de a antrena artiştii amatori nu numai la interpretarea muzicii uşoare, ci şi la producerea ei, adică la crearea ei, a determinat, în unele locuri, o avalanşă de creaţii originale, în primă audiţie, corespunzătoare din punct de vedere tematic, dar, de multe ori, embrionare, primitive sub raportul realizării estetice. Faptul impune o sporire a capacităţii de îndrumare a compozitorilor amatori, fie în centrele judeţene de îndrumare a mişcării artistice de amatori, fie în Case şi cluburi de cultură, fie, deşi îmi dau seama că o asemenea posibilitate este ceva mai restrînsă, în cadrul Filialelor Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România.

Faptul că proliferează în mişcarea de amatori creaţii care scapă oricărui control şi oricărei îndrumări de specialitate poate uşor transforma fenomenul pozitiv de care vorbeam mai sus, într-un fenomen negativ în sensul degradării estetice a acestei atît de populare ramuri muzicale. De altfel, în acest sens, este semnificativ că, în dorinţa lor de a promova lucrări proprii, mulţi, foarte mulţi interpreţi de muzică uşoară, sînt străini de valorile excepţionale ale muzicii uşoare româneşti. În ceea ce o priveşte, cred că Uniunea compozitorilor şi muzicologilor ar putea să editeze prin Editura muzicală, nu numai Antologii de muzică uşoară greu manipulabile şi care în general, după cîte am constatat nici nu *prea* ajung la artiştii amatori ci şi broşuri mici cu cîntece şi chiar foi volante. O politică a repertoriului îndrumată corect de către factorii responsabili, ar duce, în viitor şi la o mai bună proporţionare a acestei muzici pe tematici, perioade, stiluri şi compozitori ; spre a nu mai vorbi de eliminarea pe cît posibil a produselor submediocre introduse ilegal în circuitul vieţii noastre muzicale.

Vorbeam mai înainte de o îmbucurătoare diversificare de formaţii, de tipuri de formaţii în muzica uşoară. Într-adevăr, eliminîndu-se o prejudecată mai veche a structurilor fixe, interpreţii de muzică uşoară s-au constituit în tot felul de grupuri, de la duet, trio, cvartet, cvintet, pînă la *coruri* de muzică uşoară. Este cred un lucru bun care corespunde pe de o parte nevoii de mobilitate în alcătuirea grupu-

rilor respective, dar și, pe de altă parte, în cazul grupurilor instrumentale și vocal-instrumentale posibilităților de dotare cu instrumente la un moment dat.

Aici, însă, au apărut noi exigențe de tratare armonică a pieselor, ceea ce a arătat că în multe cazuri numai cifrajele din partiturile de muzică ușoară nu sînt de ajuns pentru a se realiza armoniile necesare. Din nou, și la acest nivel al discuției, revine ideea necesității de a se perfecționa și formele de îndrumare a artiștilor amatori și cele de difuzare și promovare, în rîndurile lor, a repertoriului.

Un fenomen foarte interesant semnalat încă de la precedenta ediție a Festivalului, este acela al integrării muzicii folk — prin definiție străină sensibilității și spriritualității românești — în structuri formale și de expresie ale cîntecului românesc. Trunchiul mișcător dar deosebit de sănătos al culturii noastre populare nu suportă hibridul ; el exercită, cum a exercitat de-a lungul secolelor și mileniilor, o forță fantastică de a topi în creuzetul ființei sale tot ce-i poate veni în fortuite concurențe, de a transforma după chipul și asemănarea sa și de a asimila tot ce poate fi valoros. Este extraordinară această forță a culturii noastre spirituale prin care se explică și originea dar și dăinuirea noastră nestrămutată pe locurile pe care ni le-au lăsat strămoșii.

Au apărut muzici folk, ca de pildă balada „Mioriţa", balada „Meșterul Manole", balada lui Iancu, a lui Tudor, a lui Toma Alimoș. De la baladă la cîntecul de vitejie, la cîntecul bătrînesc, la cîntecul militant-mobilizator folosind citate folclorice, iată sfera cuprinzătoare în care *se mișcă* creațiile așa zis folk, de fapt impropriu numite folk, de vreme ce ele sînt folclor românesc.

Apropierea de folclor sau, mai precis, integrarea în folclor, a avut ca urmare o mai corectă corelare la nivel semantic între melodie și poezie, între melodie și invențiile armonice pe chitară. Desigur, fenomenul pe care îl sesizez aici, nu cuprinde încă toată muzica folk ce se practică și în care continuă să fie vizibile, pînă la enervare, păcatele originare : fie o tristețe sfîșietoare în care orizonturile existenței sînt cuprinse de întunecimi iremediabile, fie o exuberanță superficială, în stilul cîntecului de preerie, indiferent dacă pe aceste muzici se spun versuri de Eminescu, Alecsandri, Nichita Stănescu ori Labiș !

Oricum fenomenul de asimilare a ceea ce este talent autentic, în folclorul românesc, ca și fenomenul de respingere a ceea ce aplică etichete false pe trupul și sufletul spiritualității naționale mi se par a fi introdus deja criterii esențiale în posibilitatea noastră de a avea o perspectivă axiologică normală în aprecierea acestui gen de muzică altminteri foarte popular în rîndurile tineretului.

Ar mai fi încă numeroase aspectele relevate pe scena etapei republicane a celei de a V-a ediții a Festivalului și care, supuse examenului analitic ar putea genera idei utile pentru prezentul și viitorul acestui important domeniu al muzicii noastre care este muzica ușoară. În legătură cu calitatea îndrumării în Școlile populare de artă, cu calitatea instrumentarelor, știindu-se că o mișcare artistică de amatori poate atinge parametrii optimi ai calității numai în condițiile unei îndrumări de cea mai înaltă calificare, unele resurse de perfecționare a cadrului organizatoric și de desfășurare a manifestărilor Festivalului etc. sînt convins că organele competente vor avea inițiativa unor consfătuiri cu membrii juriilor astfel încît să se tragă învățămintele corespunzătoare.

Sînt idei impuse de dialectica însăși a perfecționării și în care ar putea fi cuprinse și acele minunate concursuri la nivel interjudețean (Amara, Corabia, Brăila, Constanța, București etc.), care, desfășurîndu-se sub egida și în cadrul mai larg al Festivalului Național „Cîntarea României", constituie pîrghii de mare preț pentru menținerea constantă a interesului și pregătirii pentru performanțele solicitate de scena marelui Festival.

Vasile DONOSE

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE:

Între 1—7 iulie la Braşov s-a desfăşurat al XVI-lea Festival al muzicii de cameră şi simpozionul cu tema : „Festivalul braşovean şi contribuţia sa în creaţia, interpretarea şi receptarea muzicii de cameră româneşti, în ultimele două decenii" la care au participat compozitorii şi muzicologii Carmen Petra Basacopol, D-tru Bughici, Ulpiu Vlad, C-tin Catrina, Liviu Dănceanu, Gemma Zimveliu şi Titus Moisescu. ● Între 3—14 iulie pe Litoral a avut loc „Festivalul filmului de la Costineşti". Preşedinte al juriului — compozitorul Tiberiu Olah. ● La 5—6 iulie s-a desfăşurat etapa republicană a Festivalului Naţional „Cîntarea României" ed. a V-a în municipiul Rîmnicu-Vîlcea şi între 10—14 în Bucureşti pentru formaţiile şi interpreţii de muzică uşoară, cu participarea următorilor compozitori şi muzicologi : Vasile Donose — în calitate de preşedinte al juriului ; Marcel Dragomir, Anton Şuteu, Jolt Keserstely şi Smaranda Oţeanu — membri în juriu. ● Compozitorul Gheorghe Sîrghie şi-a adus contribuţia în calitate de îndrumător şi dirijor al Fanfarei Consiliului Municipal al Sindicatelor din Slobozia-Ialomiţa, susţinînd concerte publice în cadrul competiţiilor sportive organizate în zilele de 26, 27, şi 28 iulie în municipiul Slobozia şi în judeţ. Aceiaşi fanfară a susţinut concerte în sezonul de vară de la Băile Amara. ● Între 1—5 august a avut loc Festivalul de interpretare de muzică uşoară românească „Amara '85". Preşedintele juriului — compozitorul şi muzicologul Vasile Donose ; membrii în juriu compozitorii Marcel Dragomir şi Titel Popovici. ● Între 14—17 august muzicologul Adriana Şirli a efectuat o deplasare la Iaşi în vederea perfectării şi prezentării programului corului Filarmonicii „Moldova" la Festivalul de la Bydgoszez (R.P. Polonă). ● Între 16—18 august la Amara Ialomiţa a vut loc Festivalul de muzică populară românească ediţia a XI-a „Floare de pe Bărăgan" cu participarea în juriu a compozitorului Gheorghe Sîrghie. ● Între 8—11 august la Sf. Gheorghe — Covasna s-a desfăşurat cea de a XVI-a ediţie a Concursului de muzică uşoară românească „Nufărul" sub genericul „Patriei un cîntec tineresc". În calitate de preşedinte al juriului, compozitorul Dan Beizadea. ● Între 9—13 august la Costineşti s-au desfăşurat zilele Festivalului de jazz, cu participarea compozitorilor J. Răducanu şi Florian Lungu. Invitaţi compozitorul D-tru Capoianu şi muzicologul Iosif Sava. ● Între 21—23 august la Slobozia au avut loc o serie de spectacole dedicate zilei de 23 august, susţinute de formaţii corale şi fanfara din localitate dirijate de compozitorul Gh. Sîrghie. ● Între 25—28 august la Costineşti au avut loc „Zilele cărţii pentru tineret" cu participarea compozitorului şi muzicologului Doru Popovici şi a muzicologilor Alina Popovici şi Iosif Sava. ● La 28 august — 1 septembrie la Mamaia a avut loc Festivalul Concurs de creaţie şi interpretare — muzică uşoară românească „Mamaia '85" cu participarea în jurii a următorilor compozitori şi muzicologi : *Juriul pentru creaţie :* Prof. Univ. Nicolae Călinoiu — preşedinte al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România, rector al Conservatorului Ciprian Porumbescu din Bucureşti — în calitate de preşedinte al juriului ; Laurenţiu Profeta, Richard Bartzer, Dan Ardelean, Cornel Trăilescu, Paul Urmuzescu, Smaranda Oţeanu, Nicolae Dragoş, Valeriu Mareş, Stoica Adela şi Huminic Victor — membri în juriu. *Juriul pentru interpretare :* Arta Florescu — în calitate de preşedintă a juriului, Georgeta Stoleriu, Camelia Dăscălescu, Elvira Cîrje, Petre Codreanu, Vasile Veselovski, Aurel Manolache, Iorga Magdalena şi Cumpănă C-tin — membri în juriu.

La etapa republicană a Festivalului Naţional „Cîntarea României" ediţia a V-a ce s-a desfăşurat în lunile iunie-iulie a.c. din juriul pentru secţiunea de operă şi balet au făcut parte Octavian Lazăr Cosma şi Teodor Bratu ; secţiunea simfonică : Gh. Firea, Petre Codreanu şi Sergiu Sarchizov ; secţiunea muzică de cameră : Dan. Buciu şi Mircea Neagu ; secţiunea muzică corală : Liviu Comes, Anton Dogaru, George Draga, C-tin Romaşcanu, Miclea Iovan, Vasile Spătărelu ; secţiunea muzică uşoară, teatre de estradă : V. Donose, C. Dăscălescu, G. Grigoriu, J. Kerestely, A. Suteu.

A. V.

NOUTĂŢI EDITORIALE

Partituri

— Myriam Marbe — *Muzică pentru clavecin şi ansamblu cameral*

— Ion Dumitrescu — *120 solfegii de grad superior,* vol. I şi II

— Sigismund Toduţă — *Sonata pentru violină şi pian, nr. 2* — partitură şi ştimă

— Radu Paladi — *Din inimile ţării, un cîntec pentru ţară* — coruri

Cărţi

— George Sbârcea — *Opereta şi lunga ei poveste*

NOUTĂŢI ELECTRECORD

— Formaţia *„Savoy"*

— Nini Rosso — *Recital de trompetă*

— Muzică uşoară interpretată de Angela Similea ;

— Tora Vasilescu — două melodii din filmul „Sosesc păsările călătoare"

— Melodii interpretate de Narghita

— Album Gheorghe Zamfir — 5 discuri

— Muzică populară interpretată de Floarea Tănăsescu, Ana Pioaru, Ştefan Măriuţă.

D. I.

CONDIȚIA EROICULUI ÎN OPERA CONTEMPORANĂ

Raportîndu-se creator la noile contururi spirituale ale societății românești odată cu prefacerile revoluționare, arta teatrului liric propune o viziune sintetică și specifică asupra ipostazei și condiției eroicului cît și a supratragicului implicat acestuia, înțeles ca dimensiune supremă, valență a omului și a istoriei. Creația lui Doru Popovici va manifesta această investitură cu o inteligență din cele mai subtile, dovedindu-și geneza ca funcție a unei creativități din cele mai cultivate și pline de talent ale componisticii noastre muzicale, ale culturii românești contemporane.

În 1958 cînd compozitorul scria opera *Prometeu*, adaptîndu-și ca libret drama omonimă a lui Victor Eftimiu, limbajul muzical pe care i-l asocia, limbaj de o modernitate și complexitate profund reprezentativă pentru tehnica și scriitura simfonismului contemporan (prin elementele care aparțineau de domeniul avangardei — la acea vreme a simfonismului românesc), putea conferi partiturii o anumită greutate datorată travaliului atonal și serialist, al unei partituri de factură neoimpresionistă, dar îi putea oferi și o restrînsă accesibilitate (căci aici lipseau cu desăvîrșire cîntecele de masă, ritmurile marciale și folclorismele specifice anilor 50) datorată în primul rînd belcantoului cromatic și lirismului dodecafonic întîlnit în melodica lucrării. Însă, reinterpretarea dramei eschiliene, contemporaneizarea subiectului mitologic era sugerată și realizată perfect tocmai prin această utilizare modernă a universului sonor. Deoarece aceasta din urmă fiind o conjuncție, o expresie aparte, cît și o modalitate de asumare a acesteia, tocmai anumita modalizare a universului sonor era cea care transporta și astfel implanta în actualitate aventura unui arhetipal erou civilizator. Conform unei gîndiri (funcții) atît de optime și de proxime esteticului, autorul acestei opere artistice a înțeles că un nou început al unei culturi și civilizații românești are nevoie de o raportare prestigioasă la un moment, la o figură și la o istorie prestigioasă care să-i confere actualității un plus de semnificație axiologică, de conotație esențială, de implicație gnoseologică, tocmai prin frustețea, grandoarea hiperbolică și etopeică, prin simbolismul activ pe care i-l atașează metaforic comparația cu istorisirea arhaică. *Prometeu*, prin protagonistul acestei dramatizări — personajul arhetipal al istoriei orgininare, reale și autentice —, oferea culturii românești, îi remarca, un prototip al desăvîrșirii sale umane, sociale ba chiar și individuale.

Este adevărat că sub pana lui Eftimiu semnificația culturală a eroismului prometeic civilizator poate apărea pe alocuri estompată prin accentele patetice care abstrag atenția asupra personajului în ceea ce el poate proba mai „uman", ori asupra obișnuitelor și dezabuzatelor trimiteri cu care publicul a fost îndeobște educat (asupra „condiției damnate a creatorului de geniu" cu a cărei morală primară și nefilosofică — sfîrșind în etică — a fost condiționat în mod reflex, unic și absolutizant) în fața temelor tragice ; desacralizarea aceasta operată fabulistic și extrinsec asupra originarului, riscînd chiar (din păcate *din nuce*) pierderea intenționalității proprii mitului, de a reprezenta și susține validarea unor semnificații totale și universale ale devenirii umane și istorice în totalitate. (Dar să nu uităm și faptul că în afara moștenirii exemplare din Eschil care îl abilitează pe erou ca adevărat fondator de istorie, în expresia mitologică mai avem și ipostaza eroului de periferie, a unui Prometeu neafirmat ca simbol încă, și deci de o condiție minoră în ordinul valorii exemplare, la Hesiod). Însă pe noi ne interesează aici (pentru moment) doar aspectul esențial, care este unul cultural, pe care-l incumbă apariția unei astfel de teme și subiectizări a operei muzicale într-un anumit moment al culturii românești, cît și convergența contextuală pe care ne-o comunică astăzi lucrarea poate mai clar decît publicului la vremea la care — și pentru care — a fost scrisă. Deoarece înafara valorii sale muzicale destinate simplu audiției ca fapt (artistic) sonor, opera *Prometeu* însă mediază valori de profunde și largi semnificații precis (în ordinea posibilului) corelante, dar care pot fi descifrate mai exact ca atare abia după ce o detașare istorică ne-a deprins cu o anumită mobilitate a înțelegerii și interpretării.

Este recunoscut astăzi de către mulți, și pe bună dreptate, faptul că descoperirea și domesticirea focului a însemnat actul de naștere al omului și al civilizației sale. (Și oare nu-l va fi imaginat Brâncuși pe Prometeu — cel care a împroprietărit omenirea cu foc sacru — întruchipat asemeni unui ovoid, simbol al pri-

mordialului, al oricărui început, al Premisei și al arhetipului universal, al increatului barbilian stînd să se nască ?). Era deci firesc ca o nouă naștere — pe care o cunoștea cultura românească în deceniile postbelice — să resusciteze și să reclame simbolicului (înțeles ca expresie, ca limbaj specific, plastic, a intuitivității, și ca modalizare ineluctabilă a creativității) tocmai exercitarea funcției sale specifice : raportarea — la modul indirect dar implicit discursului propriu — acestei noi (actuale) nașteri la nașterea primordială, raportare care să-i reveleze o dată în plus momentului actual semnificația sa totală de moment ireversibil, de o omniprezență și omnipotență a valorii sale pentru istoria autohtonă. Căci gestul proteic al lui Prometeu n-a fost doar unul, și unul care a început istoria ; ci el e și simbolul unuia care revine și se naște nereu, continuînd istoria.

Șapte ani mai tîrziu, adică în 1965, Doru Popovici scria însă o altă operă, *Mariana Pineda*, o lucrare tratînd în problematica discursivității sale figura unui erou — o tînără femeie — care reprezintă un adevărat simbol al conștiinței libere, demne, militante și neînfricate, al Spaniei împilate de întregul și multisecularul despotism și obscurantism care s-a vărsat asupra istoriei sale. În drama omonimă, scrisă de Federico Garcia Lorca după care s-a inspirat compozitorul, datorită feminismului prevalent în virtutea căruia marele poet andaluz își contura eroinele creației sale, Mariana Pineda apare ca întruchiparea desăvîrșită a ființei umane acaparată și determinată la modul total și primar de dimensiunea erotică. Ea participă la acțiunile conspiratorilor liberali doar din dragoste și devotament pentru unul dintre aceștia și acceptă moartea doar pentru că este abandonată de el (deși s-ar fi putut salva din mîinile condamnatorilor fie prin trădare fie prin fugă), abia în final (un final oricum ireversibil și irevocabil ca atare), în mod oportunist deci, comutîndu-și semnificația destinului său înspre patriotismul total și pur și jertfa pentru cauza poporului, identificîndu-și soarta cu aceea a idealurilor umane, comunitar-revoluționare. („Chiar eu sînt Libertatea, rănit-adînc de oameni" va exclama protagonista). Abia după ce se eliberează din absolutismul iubirii (feminine) eroina accede consacrării existenței sale în ideal și înspre sensuri ideale, superioare individualității sale.

Drama lirică debutează cu o melopee stranie ce instalează o atmosferă de lume ireferențială vreunui spațiu și timp, oricum, împingîndu-ne către un trecut invocat care odată cu intrarea corului se dovedește a fi și acesta doar temporar. Treptat deci, sîntem trimiși, transportați în timp în fața unei istorii (consumate deja ca acțiune) la al cărei final vom fi martori. Acel cor de femei (călugărițe), avînd exact funcția corului din tragedia antică, cor care pro-loga, chema și declanșa dramatizarea asemeni ghemului aruncat (sau prezentat întreg și nedesfăcut în acel *argument)* de ursitoare, ghem al destinului (particularizat) care-și începe istoria și destrămarea, acel cor feminin deci, ne atrage într-un spațiu neutru atît realității conștiinței noastre cît și a celei în care ne va împinge, cîntînd cuvintele („Vai ce tristă zi în Granada / Că și pietrele au lăcrimat") unui cîntec popular pe care îl auzea și Lorca pe străzile și-n casele de pe meleagurile andaluze. Cîntecul Marianei Pineda invocă (provocă) istoria Marianei Pindea și întreaga operă ne redă doar ultimele momente ale condamnatei în așteptarea execuției sale. Totul de aceea devine parcă un ritual inițiatic. Asistăm aici la trecerea unei entități umane, la schimbarea statutului său — prin procesul transformator al dezindividualizării, al desființării sale ca finitudine (gnoseologică dar și ontologică prin moarte) — de la existențial la necondiționatul ideal, de la condiția sa comună la cea supraindividuală și transumană : la condiția eroică. Adică la trecerea sa, totală și definitivă, în alt plan semnificativ, de la consens existențial la (unic) sens spiritual, de la ins (simplu/particular) la erou (unic/exemplar), ceea ce în plan conceptual înseamnă trecerea (ființei existenței) de la contingent la absolut. Dezocultarea acestui proces o vom urmări mai departe.

După o parte centrală încordată, tensionată complex, conținînd dramaticul dialog al eroinei cu propriul ei călău moral care îi cere trădarea, abjurarea de la convenția tacită asupra secretelor conjurației, urmează un „Sanctus" al aceluiași cor feminin, avînd, muzical vorbind, toate conotațiile unei liturghii prefunebre, sacrificiale chiar. Introducerea acestui moment muzical în operă are mai întîi o motivație (mai precis spus, o trimitere) de ordin istoric ; deoarece la începutul secolului XIX — cînd avusese loc episodul Marianei Pineda — se mai puteau întîlni în Spania execuțiile efectuate în cadrul unui ritual religios (care era unul expiator și hilastic) patronat de Inchiziție. Însă Doru Popovici a fost inspirat aici nu atît de ideea unei reproduceri fidele a realității istorice (nici drama lui Lorca nu deținea și nu sugera această integrare a culturalității catolice în desfășurarea evenimentelor), pe cît a fost inspirat de intenția unei generalizări perfecte, care determina aici sintetizarea imaginii întregii Spanii a cărei istorie gîlgîia de atîtea secole de tristele și faimoasele, drasticele, „sacrele" condamnări care terorizau conștiința poporului cu impresionantele lor procesiuni fastuoase ce împînzeau străzile orașelor. Aceste rituri medievale ce-și petreceau condamnații anatemizați spre rug și eșafod în sunetele pioaselor imnuri de Sanctus și de Kyriae, devin imaginea simbolică profund reprezentativă (a unei realități istorice și de conștiință) care în dramaturgia lucrării sugerează o dată în plus

substituirea metaforică : Mariana Pineda → Libertatea sacră ; ritmul medieval → Spania istorică narcotizată religios. Dar cuviosul, înălțătorul, catarticul Sanctus intonat de călugărițe mai are și sensul proiectării în plan sacru a istoriei și destinului eroinei-simbol. Căci totul fusese definitiv hotărît în tabloul anterior, Mariana alesese moartea, jertfa și destinul eroic a fost pecetluit atunci ca atare, un sunet puternic de gong exclamase cristic parcă „S-a isprăvit !". Mariana Pineda este acum sanctificată. Acest Sanctus (consacrat) marchează săvîrșirea acelui proces de trecere despre care mai aminteam, de mutație și convertire a statutului semnificativ în planul suprem al valorii, de îndeplinire a condițiilor ultime ale realității eroicului, de desăvîrșire în planul onticului său propriu. Și astfel Sanctus-ul proclamă eroizarea Marianei Pineda ; sau, epifania eroicului în existența (întruparea) Marianei Pineda.

Aici, după acest episod, lucrarea ar putea lua sfîrșit întrucît tot epicul (narațiunea) de pînă acum a ideii este suficient comunicării mesajului său. Și totuși dramatizarea subiectului se potențează în acest moment prin învestirea altor valențe și conotații odată cu partea de Fugă în care, așa după cum se știe, compozitorul încearcă imaginarea unui coșmar, al Marianei Pineda, pe care muzica (și în acest moment coregrafia sau teatrul de umbre și lumini pot realiza extrem de mult în cadrul mizanscenei) îl descrie înspirîndu-se din imagistica și imagologia terifiantă a „Capriciilor" lui Goya.

Și într-adevăr, există din plin sugestia lui Goya acolo, dar se întîlnesc laolaltă și Breugel și Bosch și Cranach și William Blake sau oricare alți imagiști moderni ai delirului, oniricului obsesional și fantasticului, care încep cu o spaimă și anxietate ca în Strigătul lui Munch, pentru ca să ajungă printr-o „Furtună deasupra oecumenei umane" la viziuni de guernică, holocaustice și morbide, halucinant-obsedante și apocaliptice. Coșmarul tuturora este o supapă a anxietății.

Coșmarul mai este însă fapta, trăirea inconștientului colectiv și nu (doar) cel al sinelui individual, apărînd ca o soluție dramatică (în planul inconștient și imaginar) a conflictului de conștiință comunitară și istorială — conștiință care este asumată de psihismul individual. Mai înainte, avusesem ideea că opera lui Doru Popovici, punînd și problema devenirii istorice a Spaniei și a conștiinței proprii spiritualității sale (tocmai în vederea universalizării), ridică implicit și problema dramei religioase — care a marcat destul de puternic și profund evoluția mentalitară și socială de pînă în secolul prezent al acestei culturi —, dramă care se petrece la nivelul conștiinței comune și al inconștientului colectiv. Coșmarul trebuie înțeles în economia imaginarului ca și ultimă replică vie a simbolicului dezbinat și contrariat (a acelui simbolic perimat, tară devenită teroare spirituală a supraeului freudian : religiosul catolico-iezuit, căruia i se adaugă conștiința tragică a prea mult refulatei sale infirmări), coșmarul trebuie înțeles ca modalitate de subzistență ultimă și vindicativă a revolutului și inhibatului imaginativ nesecularizat. Angoasa sa (a coșmarului) este cea a exorcizării. El nu este un somn al rațiunii ci dezintegrare dramatică, metastazică, răbufnire vendetică în fața recuzării demonicului. Acest coșmar al eroinei include în sine și suprimă odată cu stingerea sa întreaga ancilatură a medievalicului vetust. Sensul acestui act ultim (infrastructural) în dialetica spiritului ,se corelează și se adaugă profilului salutar / soteriologic al eroinei . Căci aceasta nu e numai reprezentanta dar în acest moment și actanta, autoarea unui gest revoluționar, eroic, care se referă la — și se petrece în — realitatea abisal-umană a culturii spaniole, a devenirii umane în general. Coșmarul Marianei Pineda fusese coșmarul Spaniei și al umanității întregi care își purifică acum (în „momentul" sau în „ceasul" Marianei Pineda) conștiința printr-o eliberare extremă în care își dezavuează și-și exorcizează sacri demoni parazitari ai conștiinței înlocuindu-i cu zeița albă a „sfintei libertăți". Destinul protagonistei nu este numai o parte integrantă a istoriei și a națiunii ci constituie și identificarea cu această itsorie și națiune. Iar în urma acestui coșmar recunoaștem eroul și mai mult decît înainte ca pe un ales al spiritului uman pentru jertfa purificatoare de sine, purificatoare a întregului uman ; căci acest episod a dus pînă la sensuri ultime (abisale) propășirea lumii ca ontos și etos autentic uman, cît și pătimirea (ispășitoare) pentru umanitate.

Deplina seninătate cîștigată în lunga arie finală a operei, este, muzical vorbind, de aceeași valoare semnificativă ca și Preludiul și Elegia ori Sanctusul și Finalul (momente detașabile ale întregii lucrări, omologate de autor din limbajul stilisticii și formei muzicale). Totul — în acest final ca și în anterioarele părți / este alungit, eterat, atemporalizat, ca în pînzele lui El Greco, care surprind realitatea în momentul eternizării sale, al căderii sau al abstragerii în absolut, printr-o îndepărtare de orice moment definibil întreg al cronologiei și geografiei istorice, printr-o pulverizare în mit. Alungirea figurilor le transportă în alt plan de existență (cel ideal) ; iar pulverizarea aceasta în fabulos (astfel înțeleasă și întîlnită în pictură) este obținută în operă atît prin această proiecție și retașare a subiectului — planului sacru (vizînd transcesionarea spațio-temporală, real-empirică a subiectului, dezlocalizarea și departicularizarea prin anistoricul liturgicului utilizat ca un demers sau ca un element de semnalizare a planului narativ, a acțiunii concrete drept alegorie, reificare, înscenare a unor funcții ale

generalului și absolutului), cît și prin afinitățile foarte largi și prin elementele care apropie derularea operei de cea a dramatizării antice, (corul — feminin — are aici aceeași funcție cu acela al teatrului clasic grec) și atunci mitul nu mai este unul apropiat modalității liturgice, ci unul al cărui spirit este propriu (constitutiv) tragediei antice. Nu numai în planul ideatic, al straturilor de semnificare, dar și în cel tehnic, de constituire a formei exterioare, stăruie aceeași generalizare și universalizare, suprapunere și combinare de modalități și deci de sensuri. Limbajului de expresie i-a fost remarcat izvorul eterogen de inspirație al operei cît și reușita sa de sinteză : Monteverdi, Berg, verism, folclor spaniol și român, serialism, modalism, forma camerală de suită sau ciclu (Edgar Elian). Sincronizarea tuturor acestora nu organizează materia (sonoră) fără a avea vreo răsfrîngere asupra straturilor de profunzime ale semnificării. Intenționalitatea acestora din urmă este oarecum dublată, pentru ca apoi să fie înființată, la nivelul acesta prim, bazal, al constituirii tehnic-formale. Iată deci cum la toate nivelurile, fie ele de structurare (compunere formală) fie de semnificare (compunere esențială), întreaga semeourgie susține aceeași generalizare în planul uman a unui episod sustras contingentului istoric și redat universului său, ordonat atît originarității culturale cît și ulteriorității (actualității) sale.

II

Cu prima lucrare, *Prometeu*, se proceda la proiectarea semnificației și valorii unor realități contemporane în universalitatea și anistoricul (condiții ce-i conferau în ultimă instanță o descendență și prestigiu de excepție) proprii unei Realități care era aceea a *fondării* (prin intricarea eroicului) realității culturale și a istoriei veritabil-umane. Realitate care era aceea a modelului absolut al începutului ca început total și deci singur autentic-protagonistic, deplin veridic și tutelar, și căreia, această realitate concretă, prezentă, i se ratașează ba chiar o reproduce (în planul semnificației valorice, funcției creatoare). Compararea — implicită și admirabilă — dintre originar și actual, pe de o parte încorona semnificativ prezentul cu autoritatea și hiperbolizarea pe care-o deținea puterea simbolului mitic ; iar pe de altă parte, metafora sublinia aderența relativului istoric (ca durată evenimențială, prezentă și tranzitivă) la absolutul său, cît și încărcătura, măsura în care acest relativ al duratei (al istoricului) încorporează absolutul, relevîndu-se în același timp ca ipostază și agent al obiectivării, instituirii de sine a absolutului. Constituind o nouă instituire, adică adecvarea prezentă, o actualizare a absolutului, această contenție marca suprapunerea și coincidența celor două planuri ale obiectivului și ale existenței, ale ființei și ale semnificativului uman : fragmentar, temporal, relativ / întreg, funciar, absolut.

Odată cu cea de a doua operă, *Mariana Pineda*, era actualizat un alt moment al istoriei, de această dată unul mai apropiat prezenței noastre („prezență" — înțeleasă ca și durată temporală, istorică). Drama istorică avusese loc la începutul secolului XIX spaniol, mai precis în 1831, iar reflexia artistică (dramatizarea lirică) care-o preia drept argument, drept subiect, se prevalează și aici tot de o largă sintagmă de spirit ca și funcție a cîmpului său de referință : sacrul, nu în modelul său mitologic (ca în *Prometeu)* ci în acel liturgic (religios). Și anume prin intermediul căruia, noua simbolistică pe care o fundamenta, mai precis o releva, devenea una semnificativă, deplin reprezentativă, pentru realitatea de conștiință, pentru istoria culturii europene. Iată deci că al doilea pas restrîngea sfera semnificării adecvîndu-și ca topos aventura specifică a spiritului (conturat) în bimilenaritatea europeană. Acest moment al istoriei și acest fragment al spațiului de conștiință care condiționa forma (prin subiectul tratat) conținutului de semnificare, era însă mai apropiat și unui ethos și etnos spiritual autohton și unui pathos național românesc. (Situații social-istorice asemănătoare facilizau paralelismul dintre cele două culturi. Oare despotismul atroce și dictatura teroristă instituită în Spania în timpul Marianei Pineda, ca și în cel al lui Garcia Lorca, nu comporta similitudini cu acela al ciumei verzi care ne infestase țara și de care ne-am lepădat odată cu războiul antihitlerist ? Și activitatea militantistă a progresiștilor poporului spaniol nu ne reamintea nouă — la data reprezentării acestei opere — de aceea din ilegalitate a comuniștilor noștri ? Vom vedea de altfel cum, după *Mariana Pineda*, cea de a treia lucrare își va plasa subiectul tocmai în acest timp și în această realitate socială și istorică românească). Și iată cum acest al doilea opus în ciclu, încorporînd și concentrînd polivalențele semnificării sugerate odată cu prima operă, le restrîngea și le conducea constrictiv, de la universalitate la specificitate istorică. Asupra condiției umanului eroic, *Mariana Pnieda* în-semna a doua treaptă în procesul de constituire conceptuală (deci ontic) și în cel al accesului gnoseologic, era o punte ce media categoria absolutului și abstractului către concret, conceptualului către realul empiric, universalului uman către specificul nostru național. Dinspre universalitatea și universalizarea spiritului către particularitatea și particularizarea românească, compozitorul a ales-o ca mediatoare pe cea europeană, mai precis pe cea spaniolă, și care, fiind de o sorginte comună cu cea românească va trimite apoi mai direct la aceasta din urmă.

Odată cu cea de a treia lucrare, *Interogatoriul din zori*, scrisă după alți zece ani de continuă fermentare, plămădire de sine și coacere

a adîncului logotetic din straturile de profunzime ale ciclului de opere, după ce discursivizarea (peripatetică) anterioară ideii plasate în timp și în spațiu desăvîrșise o viziune unitară și profund simbolică, planul semnificant și subiectul tratării se precizează ferm de această dată, într-un moment propriu și intim al realității (istorice) românești din anii 1942—1944.

Muzica debutează cu un solo de vioară intonînd un sunet lung și puternic vibrat, adăugîndu-și treptat și alte sunete, desfăcîndu-se într-o arie de puternică (stranie) expresivitate și dramatism, conținînd preponderent disonanțe și numeroase suspendări pe largi intervale mărite și micșorate. Progresiv intră în „scenă" întreaga orchestră reușind sugestia unei totale sfîșieri interioare, a unui conflict total care implică pozițiile și atitudinile extreme ale ființării. Umbre fantasmatice par a se zvîrcoli chinuitor, cu amar și cu anxietate, pentru ca brusc, trîmbițe ferme și astfel apocaliptice să strige în instanța unei judecăți ce se va dovedi a fi una din Apoi, pe procurorul fascist care năvălește în scenă trezit din chinuitorul așternut fără de odihnă al nopții. Acesta își mărturisește neliniștea interioară căreia îi contrapune conștiința narcotizantă a legitimității și autorității existenței sale de oficiant în „lăcașul sacrosanct al ordinii". Chiar dacă reușește un oarecare calm, o domolire a pătimirii sale de conștiință, marcată de o liniștire și stingere a fondului orchestral, umbrele care l-au împins în scenă, adică în scena întîlnirii sale cu adevărul și cu conștiința, mai persistă încă — într-un joc sonor surdinizat, rarefiat și abia perceptibil, cît și în cel scenografic posibil — trădîndu-i adevărata persistență de spirit. Deoarece starea sa nu este una accidentală și ocazională ci una categorială, structurală, revelatoare asupra condiției (umane) în care este involvat personajul. Brusc el se repede asupra condamnatului întrebîndu-l care este sensul (inexplicabil al) vieții și al faptei acestuia. Comunistul condamnat va rămîne în tot timpul dialogului care constituie acțiunea operei într-o seninătate și echilibru în ariile sale de o sublimitate a lirismului, absolut remarcabile și inegalabile prin extrema expresivitate. Patosul melodic, agogic și timbral, susținut și augmentat perpetuu de compozitor, conferă textului lui Victor Bîrlădeanu un trup admirabil al expresiei și al forței sale de impresie. În întrebările pe care Procurorul le adresează comunistului se întrevede faptul că el nu caută doar liniștirea conștiinței sale refulate și aservite ordinii oripilante a întunericului social-istoric ci tinde spre înțelegerea cauzei prime aflate în modul absolut al Adevărului și Sensului existenței umane și al polarității sale în condițiile realității concrete a istoriei. Astefel, în operă nu asistăm la o confruntare între cei doi (singurele personaje care evoluează pe scenă, rolul mut al gardianului fiind dispensabil) ci la o confruntare a fiecăruia în fața unei obiectivități proprii de conștiință, în fața propriei condiții existențiale. Ei conturează, confirmă și reprezintă unitatea unei dualități contradictorii. Unul, Procurorul, *caută* spre eroic, atît ca o condiție socială consacrantă și autoritară (prin slujirea unei Ordini despotice și antiumane și prin exterminarea fanatică a oponenților ei) cît și printr-una individuală (starea psihologică de seninătate și echilibru interior, proprie autenticei condiții a eroicului), pe cînd celălalt, Comunistul, *trăiește* în eroic prin toate datele existenței sale. Cei doi nu dețin nicidecum o importanță ierarhizată în planul desfășurării scenice, nu desemnează nici o clipă un protagonist și un deuteragonist, ci în mod egal, nedisputîndu-și (neîmpărțindu-și) protagonistica, o constituie împreună. Opoziția dintre cei doi putea fi sugerată și dublată în mod elementar și facil și prin clasica și universala (obligatoria) diferențiere de diapazon și timbru vocal ; fapt prin a cărui inexistență aici (ambii interpreți dețin rolurile scrise în partituri pentru baritoni-bași) compozitorul ne lasă o dată mai mult să sesizăm unitatea (comun-itatea) dintre cele două contrarii pe care le reprezintă cei doi. Căci identitățile dintre aceștia, reale, sînt însă la nivelul premiselor și al intenționalităților primare ; realizarea lor în fapt îi situează însă pe căi cu totul opuse. Eroicul condiției comunistului condamnat la moarte este unul instituit pe deplin, este unul autentic și irefutabil, pe cînd cel al procurorului este unul *răsturnat, negativ* (atît în sensul etic cît și faptic / axiologic și ontologic) cît și în ultimă instanță (efectiv / praxiologic) *ratat*. Acest — din urmă — eroic este unul „întors" deoarece agentul său este plasat ineluctabil (și irecuperabil) pe sensul regresiv al dialecticii eroicului, sens de negare a acestuia prin excluderea datorată propriei forțe centrifugare. În fața acestei negări a eroicului se produce însă și se accentuează afirmarea întreagă, propulsia desăvîrșită, desăvîrșirea în act, trecerea în actualitate a instanțelor auctoriale ale eroicului. În final, procurorul va „ieși" din scenă în aceleași bizare obsesii și neliniști inconștiente care-i preludiază și-i prevestesc (sonor) un foc nestins haotic și hilar, al extirpării sale neîncetate din pășnicia și optimitatea oricărei îndreptățiri, oricărei validări a implicării umane ; în timp ce drumul condamnatului spre zidul execuției este parcurs în sunetele apoteozice ale unor acorduri ample, răsunătoare, glorificante, proprii ideii unei supreme biruiri.

Eroicul nu este dobîndit aici grație pornirii anarhice a hybrisului (asemeni celui antidivin al lui Prometeu) și nici grație renunțării la condiția umană comună masei și umilită, identificării, comuniunii cu idealul eroic prin situarea dincolo, prin renunțarea și oarecum negarea acelei condiții umane comune masei (ca în *Mariana...*), ci printr-o deplină implicare a

realului uman în destinul individual al eroului, printr-o încorporare totală, absolutizantă, a unei realități umane înconjurătoare : tragice. Față de conștiința pe care Mariana Pineda o dobîndea în ultimele clipe, aceea de ispășitoare, adică de persoană substituentă a unui ideal al cărei anulare salvează idealul („Chiar eu sînt libertatea, rănit-adînc de oameni !"), în *Interogatoriu...* eroul are deja pe deplin și deliberat însușită, profund conștientizată, condiția și realitatea existenței sale asumate eroicului. El deține întreaga semnificație și înțelege acut sensul destinului său individual ; și aceasta-i este „unicul orgoliu în triumful vieții și unicul orgoliu în fața morții". Identificarea sa cu toți semenii săi suferinzi („Dar eu sînt și ei sînt eu") nu îl absolvă implicării în realul cotidian și nu îl duce undeva către negarea concretului neeroiard pentru instituirea, pentru afirmarea unui eroic în deplina abstracțiune și superbie a acestui concept. Ci dimpotrivă, aceasta conduce la instituirea eroicului deasupra și în sînul unei realități sociale și istorice foarte precise, concrete, pe care o ridică întreagă la condiția acestui eroic. („De unde vin ? Din depărtări de vremi pe care nu ai cum să le cuprinzi și mai puțin să le-nțelegi. Mă simt acuma mai deplin ca niciodată. Un rîu ce-și trage sevele fecunde dintr-un pămînt pietros și scorojit. Eu vin din timpul cînd pe sub Carpați bărboșii daci își încordau neostenita sete de dreptate... Am adunat în mine răzvrătirea lui Horea, lui Doja și lui Tudor, și a Bălcescului nețărmurită încredere în viitorul luminos acestui neam. Dar mai ales s-au strîns în mine șuvoaiele revoltei proletare.") Conștiința comunistului condamnat este una din cele mai stenice și desăvîrșite în planul conștienței, întrucît întruparea ipostazei eroice pe care o reprezintă nu e datorată identificării sale cu un ideal abstract și suprauman sau supraistoric ci, cu dramatica realitate a „soartei unanime", și cu aceea a „marelui torent al unei cauze pe care n-o poate împusca nimeni, nimeni !" Eroul deci reprezintă, încorporează semnificațiile istoriei și ale societății în deplinele și autnticele lor demarcații și aspiratii.

Însăși numele său, Ion I. Ion, e un simbol, un simbol al întregului (popor) român ; vocabula Ion repetată semnificativ de trei ori se inspiră din arhaica antroponimie în care Ion este genericul, arhetipalul și prototipalul erou autohton. Eroul se recunoaște, așa cum și el însusi se declară, drept un rod și o întruchipare a întregii istorii de neam ; și numeroase alte elemente trimit către o proiectare a momentului său în adîncul vremuirii naționale si al spiritualității umane. Identificarea eroului are loc nu prin izolarea sa istorică și socială, conjuncturală, ci din contră, prin relevarea anonimității și colectivității, istorialului pe care-l reprezintă. Trecutul este ades și divers invocat aici tocmai pentru a-i ratașa unui universal care-l certifică și-l răsponderalizează. Dacă în lucrările precedente, imagini revolute erau prezentate în limbajul muzical contemporan, erau (prin acesta) implantate în — sau atrase către — o actualitate spiritual umană, de data aceasta tehnica compozițională procedează tocmai invers : încarcă această actualitate spiritual și social-umană de sensurile trecutului, ale anteriorității și universalității. Unei imagini mai apropiate prezentului nostru istoric, pentru ca s-o încarce de venerabilitatea înțelesurilor sale istoriale, nu îi acordă o expresie ultramodernă, ce ar limita-o contemporaneității, și nici una apropiată mimetic folclorului național, ce ar izola-o specificității istoriei autohtone, ci, întreaga derulare sonoră poartă preponderent pecetea unui neobizantinism utilizînd din plin sugestiile și elementele cele mai arhaice ale folclorului, muzicii medievale și cîntării psaltice. Această universalitate acută de spirit, în care este astfel pulverizată și prin care este astfel susținută desfășurarea firului epico-liric al acțiunii, îndeplinește aici tendința ce i se străvede creației lui Doru Popovici : de a urmări consecvent remarca absolutelor, incidența universalelor și instituirea conceptelor, de a duce pînă la limita posibilă a reificării, concentrării în planul strict accesibilului, fenomenalului și al dramatizării, a celor mai deschise și adînci semnificații denotative și conotative. Căci obiectlvul — în planul final al ideii — pe care-l vizează și pe care-l atinge creația melodramatică a lui Doru Popovici nu este cel al unei simple întruchipări a ideii de eroic, nu modul în care eroicul se poate simplu constata ci pe acela în care el poate fi conceput.

Această cea de-a treia operă încheia un arc de boltă care pornise vizînd circumscrierea și concentrarea într-o sinteză a posibilelor și realelor incidențe ale umanului (și totodată a semnificațiilor culturale și istorice ale acestor incidențe) în cadrul dimensiunii eroice. Reformularea, adică reconsiderarea în sensul „formulării din nou", al actualizării demersului cogitativ, comprehensiv si interpretativ și nu în sensul „noii formulări", al vreunei reconsiderări revizioniste, reformularea deci, ca redimensionare a perceperii, receptării și cunoașterii noastre a realității eroicului, pornise firesc de la modelul mitologic al eroicului ajungind pînă la reprezentantul, actantul său contemporan. În așa fel încît, nu doar versiunile diverse, imaginile diferite pe care le trata cu fiecare nouă obiectivare a reflexiei artistice (subiectul dramei lirice) ci și toate la un loc, sistematizau și sintetizau o viziune perfectă și unitară asupra eroicului și implicit a tragicului secund inferat acestuia. Această prelucrare semnificativă și evolutivă a temei eroicului ajunsese cu cea de-a treia operă a ciclului la un punct terminus al subtilei sale filosofări. (Ceea ce nu însemnează că această fi-

losofare a fost un act deliberat şi cauzativ, decodat în rîndurile de faţă. Nu, după cum nici rîndurile de faţă nu fac altceva decît să încerce deconspirarea cîtorva aspecte pe care drama lirică le poate acoperi şi pe care le poate sugera în virtutea principiului imprevizibilităţii perfecţiunii operei de artă şi al imprevizibilităţii implicaţiilor gnoseologice ale acesteia). *Noaptea cea mai lungă*, cel de-al patrulea opus al creaţiei melodramatice a lui Doru Popovici (scrisă în 1978, libretul aparţine lui Dan Mutaşcu) va relua şi continua cîteva din cele mai viabile idei (desfăşurarea concisă într-un singur act, concizia numerică a personajelor, unitatea şi mai ales unicitatea de spaţiu şi timp : meditaţia ultimei nopţi a lui Mihai iVteazul înaintea uciderii sale), deţinînd astfel toate (şi numai) calităţile şi eficienţele redundanţei.

Pentru gîndirea arhaică eroul nu putea aparţine decît unei categorii supraumane iar eroismul nu putea fi decît unul charismatic. Prometeul elin era titan. Şi titanismul era considerat în zorii gîndirii ca o condiţie apriori-că şi oareçum cauzală, a eroicului. Abia gîndirea modernă a transformat titanismul (desacralizat) într-o condiţie aposteriori-că, dobîndită deci, prin intermediul eroicului. „Umanizarea" adică autentificarea conceptelor de erou şi eroic constitue însăşi procesul pe care-l intenţionează şi îl surprinde opera lui Doru Popovici. În transformarea gîndirii umane asupra problematicii, eroul nu mai este o întrupare sacră ce se umanizează pentru momentul sau datorită momentului în care-şi exercită rolul civilizator şi funcţia culturalizatoare în sfera umanului (şi acest al doilea caz a aparţinut figurii nemuritorului Prometeu, zeu la origine, dar care a cunoscut mai apoi cea mai mare apropiere şi contaminare cu umanul), eroul este o individualitate profund omenească ce devine una de excepţie tocmai prin intermediul şi în mijlocul condiţiei sale omeneşti. Ciclul acestor opere surprinde trei momente ale acestui proces. În primul, *(Prometeu)* eroicul este obţinut în mod oarecum inconştient şi nedeliberat teleologic din partea protagonistului, în virtutea unei condiţionări interioare, posesiuni, (hybris) în care acesta este erou prin condiţie (supraomenească), am spune „prin caracter". În al doilea (corespunzător *Marianei Pineda*) eroicul devine un act conştient, voltativ, deliberat, procesualizat însă, mai precis, în momentele ultime ale procesualizării condiţiei eroice. Desăvîrşirea, maturizarea actului şi realităţii eroice drept una pe întreg şi liber asumată, responsabil resimţită şi anticipat cunoscută (tocmai pentru că Ion I. Ion sau Mihai Viteazul îşi aleseseră destinul lor), are loc odată cu cel de-al treilea moment *(Interogatoriul...)*. Dacă Mariana Pineda îşi dă seama de adevăratul rol pe care-l joacă în realitatea spiritului abia în momentul surprins de operă, înaintea execuţiei sale, următorii doi eroi se dovedesc a-l fi cunoscut, să-i fi definit sensul încă dinaintea ajungerii în ultimul său act, fiind angajaţi responsabil la chemările unei supreme instanţe care era istoria românească.

Operele lui Doru Popovici nu surprind doar una sau mai multe ipostaze (diverse) ale eroicului (de instituire şi de determinare, adică de *ce* şi *cum* este el în ordinea fiinţei) ceea ce desemnează în ultimă instanţă nu doar ontologia şi gnoseologia acestuia ci şi metafizica sa (esenţa / *esse* sau existenţa / *to ti esti* sau ca realitate ireferenţială întruchipărilor sale). Deoarece eroicul apare nu ca o coordonată (oarecare), ca o dimensiune (componenţială) a umanului (comun / cotidian) ci ca o condiţie supraindividuală şi transumană, ca o posibilitate tangibilă şi aparţinînd exclusiv unui spirit eliberat şi auctorial, incoruptibil faţă de protestardismul său funciar, condiţie şi posibilitate la care omenescul are doar acces — în mod individual — şi nu condiţionare organică — în mod specimental. Condiţia (realitatea) eroicului era desemnată tocmai de modalitatea constituirii acestuia. Şi tocmai în intimitatea acestui proces de înfiinţare se putea remarca instanţa tragică drept una structurală şi esenţială, ce poate cunoaşte valorificarea sa întru instanţa sublimantă a eroicului. Căci acesta din urmă se arată a se înfiinţa tocmai în condiţia precară şi dizolvantă (tragică deci) a intricării stihiale, devastatoare a inteligibilului şi a absolutului — concretizat prin idealul prin ideal protagonistului — în sensibilul, concretul şi relativul cenzurant, represiv, limitativ. Conflictualitatea sublimată în avantajul primei polarizări determină în fapt condiţia eroicului. Şi astfel ea ni se impune drept una care implică tragicul. Am putea chiar spune că elementele constitutive, mobilurile şi determinaţiile, substanţa, interiorul, procesul constituirii, al afirmării eroicului, toate sînt tragice (constitue tragicul) pe cînd forma finală, finalitatea comunicantă, rezultatul dobîndit este eroic (adică, instituie eroicul). Perpetua anulare, negare a tragicului drept tragic obţine eroicul. Şi astfel eroicul se afirmă ca o virtualitate ascunsă în tragism, tragicul ca o şansă a posibilului eroic, ca o ocazie ce poate fi valorizată în eroic şi strămutată în el. Tragicul poate surveni fortuit, implacabil ori poate ajunge a fi chiar consubstanţial unei anumite condiţii existenţiale. Abia eroicul însă devine unul liber consimţit, tenace căutat şi ferm urmărit în determinaţiile şi condiţionările pe care le împlinesc caracterele umane de excepţie. Dacă procesul intern al eroicului apare pe de o parte drept unul tragic, această aspiraţie are loc pe de acea parte a comunului uman, a condiţiei umane firesti-cotidiene şi individualizate. Protagoniştii dramelor muzicale ale lui Doru Popovici ajung figuri exclusiv eroice pentru că ele sînt existenţe trecute prin sita tragicului prin tot ce ar putea proba „firescul" uman, supravieţuind doar prin con-

diția lor eroică, singura *(unică)* prin care și în care, sînt puși a rămîne să (supra)fiinţeze. De aceea tragicul acestor personaje stă tocmai în sînul, în procesul eroizării lor, un tragism care nu este unul explicit și total decît în măsura în care el relevă o anterioară luptă dintre limitare și libertate, dintre constrîngere și demnitate, dintre frustarea, tăcerea impusă și afirmarea aleasă, un tragism care nu este de tipul aristotelic psihologiac (pasionînd „mila și teama"), medieval (revelînd „misterul pătimirii" personajului) sau romantic (afectînd sensibilitatea lacrimogenă") și existenţialist (acuzînd implacabilele culturii) ; desemnînd în fond nu un eroism tragic, ci un tragism eroic. În acest sens se relevă mecanismul obiectivării esenței eroice în gestul tragic și al sublimării esenței tragice în actul eroic. Total în condiția celui ce inițiază eroicul, Prometeu, tragismul este susținut perpetuu și reprezentat prin infinita modulare și variație a „leit-motivului prometeic" care constituie pentru prima lucrare, nucleul tematic esențial și ubicuu.

Toți cei patru eroi ai dramelor muzicale sînt consumați de *hybris,* în sensul în care acest termen denotă pulsiunea indicibilă și invincibilă către transgresarea conjuncturalității frustante — interne și imanente ori externe și transcendente —, inhibitării și limitării de orice natură provenientă ar fi ea : divină în *Prometeu,* social-umană în *Mariana* și *Interogatoriu,* istorică în *Noaptea...* Urmîndu-și fidel patima de care sînt urmăriți total implicați idealului, ei se fac călăuziți ferm, consecvent și exclusiv de aceasta. Și astfel, confiscate și epuizate de absolutul, transfinitul, nelimitatul pe care-l încorporează idealul și atitudinea lor în fața realității — adică a relativului, finitului —, în ciocnirea cu acest concret, finit, limitard impus de ambientalul (realității) lor, aceste personaje sînt tragice deoarece în final vor fi suprimate ca individualități active în plan social, vii în cel primar empiric, fizic. Dar tragicul rămîne dramă și tramă doar în cazul căderii sale în neființă, pe cînd el devine eroic atunci cînd se răstoarnă în planul ființei. Suprimarea exisetnței umane este desigur tragică în sine, dar ea devine un act cu o semnificație eroică în momentul în care nu este lipsită de reverberații în planul ființei și al spiritului, în momentul în care aceasta afirmă, sau confirmă și susține o realitate proprie inteligibilului, superioară deci sensibilului căruia persoana îi aparținuse, în momentul în care institue o victorie a noeticului (libertății, cunoașterii, atingerii absolutului, perenului, spiritului creator) deasupra onticului (necesității, empiricului, finitului, perisabilului, materiei entropice). Procesul acesta al tragicului ca negare minoră care se impune în urma consacrării și expierii sale.

Asemeni dramei antice care, în esența sa originară : epică, narativă a discursului său, nu prezintă o „acțiune" — în sensul modern al termenului și al teatrului modern — ci mai degrabă a reflecție asupra acțiunii — căci toate „faptele" se petrec în culise unde actorii se retrag singuri pentru a le înfăptui, ori sînt evocate drept trecute și invocate drept viitoare, publicul asistînd doar la comentariile monologate sau dialogate asupra lor — și în opera lui Doru Popovici, nu avem de a face cu desfășurarea vreunei „acțiuni". Subiectul este închis dezvoltării sale pe mai multe planuri și, unic, pe parcursul fiecărei lucrări se concentrează asupra lui însuși tot mai mult. Orice „acțiune", „istorie" este consumată dinainte, *Prometeu* ne redă întreg procesul interior al eroizării conștiinței protagonistului, în *Mariana, Interogatoriu* și *Noaptea...,* momentul înscenat ne comunică abia ultimele clipe ale vieții și meditația eroilor în ceasurile premergătoare morții lor. Căci acestea sînt clipele revelatoare, ale adeveririi sensului sau nonsensului unei existențe ; așa cum mai afirmam, momentul pe care moartea fizică îl figurează, îl traduc în planul alegoric al concertului, este aici cel al trecerii acestor personaje, al schimbării statutului, planului existențial dintr-unul cotidian, empiric, comun — sechestrat absolutului, adevărului, libertății și altor transcendentalii — în cel absolut, unic : eroic. Grecii antici au recunoscut foarte profund adevărul prin care condiția eroică este una suprafirească. Asupra tuturor acestora, cea mai elocventă forță de validare și de complementare o poate deține și etala oricînd, singur faptul suprem al experienței estetice, al audiției muzicale. Constituind rezultatul unui proces de aprehensiune a ideii spre care muzica și cuvîntul operei pot să împingă gîndul, răîndurile de mai sus pot fi luate acum, abia doar ca o avizare a acestei esențiale experiențe estetice, a faptului artistic muzical dramatic de receptat.

Marin MARIAN

PORTRET COMPONISTIC

DAN ȘTEFĂNICĂ

În actuala fază de plin progres în muzica ușoară românească, creația lui Dan Ștefănică se distinge prin glasul său de un timbru deosebit.

Deși nu se află în fruntea clasamentelor a ceea ce numim șlagăr, numele său însoțind o piesă muzicală reprezintă o garanție a calității și bunului gust, bucurîndu-se de aprecierea

unanimă, atît a cunoscătorilor cît și a publicului ; acest fapt se datorește echilibrului pe care știe să-l mențină în lucrările sale, integrate în neoromantismul contemporan, cu linie melodică predominantă, — între o afectivitate structurală mergînd uneori pînă aproape de patos și dramatism, și o anumită sublimare a sentimentului, foarte românească de altfel, care vine cu măestrie, subtilitate și finețe să adauge o elevare, accentuată încă prin coloritul armonic și rafinamentul orchestrației. Astfel accentele care trebuiau să fie dureroase nu se dezlănțuie, ci se sting într-un registru grav, interiorizat atît cît trebuie ca să înceapă să „cînte".

Dan Stefănică face încă parte din generația tînără a compozitorilor noștri. Absolvent al Conservatorului Ciprian Porumbescu din București, Secția compoziție, a avut printre profesori nume prestigioase : Tudor Ciortea, Gh. Dumitrescu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Myriam Marbe, iar la compoziție maeștrii : Marțian Negrea, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru.

Căutîndu-și drumul, abordează la început o mare diversitate de genuri : de la muzica simfonică și de cameră trece la muzica de scenă la musical („Scufița Roșie" după Evghenii Svarț), pentru care compune o muzică pentru copii, — dar și pentru maturi, — modernă, accesibilă, cu teme de jazz clasic, orchestrată amplu ca atare, cu o foarte interesantă partitură pentru suflători.

Fiorul liric pe care de la bun început muzica sa îl conținea, a simțit nevoia de comunicare și prin voce umană ; de aici uneori lirismul, alteori comicul, care însoțesc bine cunoscutul basm, sugerate cu o mare putere de expresie, comic care nu se îngroașe însă niciodată pînă la grotesc, cum poate basmul ar permite-o. Dan Ștefănică este unul dintre compozitorii care pot exprima humorul în muzică. Iar fiecare arie din *Scufița Roșie* constituie, în parte, o reușită piesă muzicală.

Conștient de posibilitățile sale de dramatizare, compozitorul abordează muzica pentru film. Găsește astfel o cale ideală de exprimare a diverselor nuanțe sufletești, de la *Drum în penumbră* și *Orașul văzut de sus*, pînă la *Jachetele galbene* și *Fapt divers*, întreaga gamă a emoțiilor fiind perfect ilustrată printr-o serie de *peisaje afective* de către muzica sa. Pentru că Dan Ștefănică are calitatea de a desfășura în timp, prin imagini succesive, de a descrie, povesti și portretiza acolo unde trebuie și cum trebuie, de a urmări minuțios și cu sensibilitate derularea *emotivă* a acțiunii, nelimitîndu-se doar la realizarea unui fond sonor care să acompanieze o situație, adică neplasîndu-se în afara ci înăuntrul acțiunii.

Coloana sonoră a unui film cere în mod optim nu numai sublinierea ci chiar trăirea în plan muzical a respectivei drame, astfel ca ascultată separat să-și mențină valoarea ei de muzică, cu program, ceea ce compozitorul a înțeles pe deplin, folosind forța de dramatizare cu care este dotat, aducîndu-și contribuția printr-o dozare exigentă.

Căldura emoției, afectivitatea și modul ei de echilibrare, necesitatea de a cînta prin vocea umană și de a se apropia astfel și mai mult de public, precum și o exigență caracteristică, l-au adus la scrierea unor piese, în genul scurt, de muzică ușoară de calitate, foarte pretabile discursului poetic și în același timp accesibile marelui public.

A fi creator de cîntece de muzică ușoară înseamnă poate cea mai mare implicare în epoca pe care o trăim : într-adevăr, dintre genurile muzicale, muzica ușoară este cea care se apropie cel mai mult de fiecare, mai ales prin mijloacele actuale de mass-media ; se ascultă, se fredonează, se preia ; poate constitui un ghid moral, un mijloc de educare estetică ; prin ascultarea repetată a unei melodii se obține mai mult decît prin lectură fiindcă un cîntec „se învață pe dinafară" de către oricine.

Cîntec de iubire sau cîntec de mesaj, cîntec oglindind faptul cotidian sau cîntec vesel, cîntec destinat dansului sau bucuriei de a trăi, toate dovedesc o „stare de cîntec", o necesitate caracteristică ființei umane.

Toate nuanțele sufletești ale omului contemporan, de la dureros — fără bruscări, — la senin și luminos, la bucurie deplină, la zbor,

cu aspirațiile tineretului României de azi către Pace și împlinire, și-au găsit în cîntecele lui Dan Ștefănică forme de exprimare într-o tehnică tradițională a cîntecului, uneori cu rădăcini în folclor, alteori de inspirație modernă sau exotică, totdeauna însă predominînd melodia ; deci piese de o mare cantabilitate susținute de o înaltă calitate a armoniei și orchestrației.

Adeseori fraza e amplă și totul se desfășoară într-o vastă spațialitate, ca în *Portretul luminii*, *Doar un cuvînt de iubire*, alteori însă e doar o oglindire spre interior, răsfrîntă în adîncurile ferecate ale sufletului, un zbor invers *(Clipă stai, Bun venit, iubire)* sau împletește o aură din raze, înfloriri și zboruri de păsări, fluturi, albine, visări boticeliene, ca în *Primăvara din noi* ; totul cu același echilibru, negăsindu-se niciodată vre-o exagerare, vre-o ieșire din făgașul bunului gust.

Începînd cu piesa *Bunule — pămîntule* și mai ales cu *Spre viitor* — ajunsă șlagăr, — creația lui Dan Ștefănică se îndreaptă și spre cîntecul tînăr, de nuanță folk, îndrăgit de tineretul țării noastre ca și de tineretul întregului glob, — și continuă să cînte astfel, pe aceste strune ale inimii în *Primăvara din noi* și *Balada soldatului necunoscut* aspirațiile către pace și patriotismul actualei generații.

Orchestrația pieselor mai sus citate este caracteristică stilului său atent la nuanțe ; foarte aerisită, bazată pe orchestră de corzi, flaut, oboi, clarinet, folosind deci instrumente de lemn pentru culoare, implică o specială partitură pentru chitară.

Acest nou gen s-a dovedit a nu fi de loc o modă trecătoare abordat arareori la noi de către compozitorii consacrați, îl situează pe Dan Ștefănică în cadrul muzicii noastre ușoare într-o avangardă a contemporaneității, iar limbajul scriiturii sale, de factură pur românească, vine să adauge un farmec în plus curentului care, de cîțiva ani, s-a statornicit în rîndurile tineretului. Poate era și timpul să se profesionalizeze o astfel de cale de abordare a poeziei prin cîntec, care să o apropie și mai mult de ascultători, și nu întîmplător Dan Ștefănică este unul dintre compozitorii care au găsit această nouă cale.

Fiind un muzician foarte permeabil față de poezie — al cărei pasionat cititor se vădește ; caută cu deosebită exigență în piesele sale o amortizare perfectă între text și muzică, și personal, în calitate de colaboratoare a sa ca textier, am constatat de multe ori grija cu care optează pentru o variantă sau alta a ideii, alegerea nuanțată a expresiilor, gustul său pentru poezie de bună calitate.

Ceea ce a dus implicit la transpunerea în muzică a unor poezii ca *Izvorul îndrăgostit* de Ioan Alexandru, *Lauda materiei* de George Călinescu sau *Gînd spre copilărie* de Radu Cîrneci, și adaug cu modestia cuvenită, — a unor reușite piese compuse pe versurile mele, *(Primăvara din noi, Bate, bate vîntule, E doar un vis, Planeta iubirii)*.

Nevoia de destinedere proprie spiritului uman și de fapt, marea instigatoare a tuturor artelor, ce se manifestă la cei tineri prin dans ca o bucurie de a trăi, se cerea neapărat însoțită de o muzică scrisă în ritmul epocii de azi.

Unii dintre compozitorii noștri au înțeles acest lucru și au început să dea la iveală piese de muzică pentru dans, gen abordat în trecut din belșug de întreaga pleiadă a compozitorilor noștri, începînd cu Ion Vasilescu, Vasile Vasilache, Gherase Dendrino, care au știut să se exprime în formele pe atunci moderne, păstrînd fiorul liric autentic românesc.

Epoca exagerat ritmică, fără substanță, a anilor 50 i-a îndepărtat pe compozitorii noștri de la creația de acest gen, ei păstrînd viu tradiționalul fir al cîntecului. Apariția Beatles-ilor și a noilor instrumente electronice a readus în prim plan melodia într-un nou stil de orchestrație și interpretare, provocînd un reviriment pe plan internațional în cadrul muzicii ușoare, deci și la noi.

Desigur, prin emulație, tinerii au fost primii care s-au constituit în formații și au început să dea la iveală piese muzicale în stilul noului val, însă cu preponderență cîntecului chiar dacă ritmat. Creatorii noștrii s-au menținut în expectativă față de acest gen, mergînd în continuare, în muzica ușoară pe firul tradițional al cîntecului, a cărui tipologie fusese stabilită de pleiada amintită.

Stilurile „rock" și mai ales „disco" aceasta din urmă — adoptat cu fervoare de tineri pentru a dansa, nu și-a găsit decît rare ecouri în rîndul compozitorilor noștri, chiar și al celor foarte tineri din diferite formații. Deși unii dintre ei au înregistrat succese internaționale prin premiile acordate pentru muzica de acest gen în cadrul unor festivaluri de șlagăr de la Dresda.

Ca urmare mult controversata muzică de dans actuală nu se prea poate lăuda la noi cu creații de talia celor din celelalte genuri ale muzicii ușoare, nici cantitativ, nici calitativ.

Atît Uniunea Compozitorilor cît și Consiliul Culturii au înțeles și dezbătut problema, dovadă fiind înființarea în cadrul Concursului de creație „Melodii 83", a unei secții speciale de Muzică de dans, unde Dan Ștefănică și-a prezentat 2 piese : *Dansează tinerețea* și *Dansează twist*.

Lirismul, diversitatea genurilor abordate, stilul elevat de exprimare, ca și forma rafinată au dus la recunoașterea și aprecierea oficială a talentului său prin acordarea unor premii naționale și internaționale. Dan Ștefănică reprezintă azi un nume consacrat și prețuit iar prin tinerețea sa, încă o speranță a cîntecului românesc, în neasemuita lume a sunetelor atît de îndrăgită de către talentatul nostru popor.

Gina TEODORESCU

OPERA ROMÂNĂ

INIMĂ DE COPIL

Generosul mesaj al povestirii „De la Apenini la Anzi" din binecunoscutul roman „Cuore" de Edmondo de Amicis, înnobilat prin caratele muzicale ce i-au fost conferite de efortul creator al compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, și-a continuat drumul spre sufletul celor mici și mari, sau, mai puțin discriminativ, spre sufletul celor veșnic tineri, prinzînd viață în premieră pe scena Operei Române din București. După ce în prealabil cucerise sufragiile publicului de la Ateneu, opera *Inimă de copil* și-a prefigurat, sperăm, o frumoasă carieră în seara de 18 august, într-o distribuție promițătoare și într-un cadru de superbă prospețime, ce angaja în dialog micii artiști de pe scenă și micii ascultători cu veleități muzicale.

Bazîndu-se pe libretul regizorului A. I. Arbore și al lui Constantin Cârjan, ce adaptează povestea susnumită necesităților genului muzical-dramatic, compozitoarea Carmen Petra-Basacopol plăsmuiește o muzică frumoasă și sinceră, o muzică propunînd inspirate trimiteri spre ethosul latino-american, dar nelipsită de un fior mioritic.

Limbajul muzical este prin excelență modal și este folosit cu multă precauție, spre a nu ridica probleme interpretative foarte tinerilor interpreți din corul „Voces primavera", care vor și reușesc să demonstreze că „Toți copiii lumii sînt la fel" (motto-ul ales de compozitoare), atunci cînd slujesc iubirea, adevărul, frumusețea. Și pentru ca ideile umaniste ale sursei literare să rodească în sensibilitatea auditoriului, accesibilitatea s-a dovedit și de această dată soluția optimă, aceasta manifestîndu-se prin intermediul principiului economiei tematice și al simplității celor cîteva nuclee modale ce stau la baza discursului muzical. Accesibilitate dar nu simplitate, elaborare dar nu prețiozitate, complexitate dar nu neclaritate în conducerea ideilor muzicale. Acestui apanaj de virtuți îi putem adăuga și intenția de a familiariza publicul tînăr cu funcționalitatea limbajului modal și cu un stil vocal mai pretențios, ce îmbină tehnica recitativului (secco, accompaniato, recto tono) cu aceea a momentelor solistice tip „arioso" (spre exemplu — momentul Marinarului din Actul I, sau cel al Doamnei Mequinez, al Mamei lui Marco, din Actul II). Trebuie, de asemenea, subliniat faptul că partitura vocală solicită pe alocuri virtuozitatea interpreților maturi și prezintă un echilibru al frazării specific liedului — gen de asemenea familiar compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, ceea ce reprezintă desigur un cîștig în cultivarea gustului muzical al celor mici.

Deosebit de importantă ne apare și ponderea momentelor corale interpretate de copii, ce proiectează fizionomia afectivă a personajului colectiv, aproape la fel de important (în această versiune libretistică) ca personajul principal, Marco, și reductibil la superba metaforă a „Inimii de copil". Această mare „Inimă de copil" în care pulsează cu emoție inimioarele corului „Voces primavera" nuanțează coloritul expresiv al întregii opere, etalînd pe rînd sentimentul dorului de cei apropiați și în special al celui de mamă, nostalgia nemărginitului, fericirea regăsirii unui părinte, solidaritatea tuturor copiilor lumii. Deosebit de emoționante în lansarea lor serenă, sau în clocotul dansului, momentele corale vorbesc despre : „Valul și Vîntul", despre faptul că uneori „Copiii visează castele de zahăr", sau exclamă alături de Marco — „Ce fericit azi sînt eu, Ce minunată zi !" ș.a.m.d.

Dacă partida vocală este cea care stabilește contactul primordial cu cei mici incifrîndu-se imediat în memoria lor auditivă, cea orchestrală, la fel de importantă, îmbracă în culoare sentimentele și ideile vehiculate de partitura vocală. În cazul nostru, aceasta este aerată, conferind deopotrivă discursului percutanță (percuție, pian, trompetă) sau catifea sonoră (celestă).

Virtuțile muzicii nu pot fi însă separate de posibilitățile dramatice ale respectivului text. Astfel, caracterul prin excelență epic, varietatea situațiilor dramatice, au pretins echivalențe muzicale pe măsură. Compozitoarea a știut însă să evite sufocarea discursului, oprindu-se asupra cîtorva idei muzicale și alternînd momentele muzicale cu cele vorbite, acestea din urmă făcînd posibilă coerența narativă. Cadrul dramatic general a fost constituit prin înlănțuirea de scene (opt scene eșalonate pe parcursul a două acte, însoțite de Prolog și Epilog), ușor trenată prin intervențiile povestitorului cu rol explicativ în traziția dintre scene.

Inspirată, chiar dacă nu inedită, ne-a apărut introducerea elementului de improvizație în spectacol, prin intermediul Povestitorului, pus aparent în situația de a se descurca în mai puțină cunoștință de cauză, și prin urmare de a cere ajutorul ascultătorilor avizați. Cele cîteva poante strecurate în textul Prologului (Povestitor), servite cu naturalețe de Cristian Mihăilescu și promisiunile unei atitudini participative a celor din sală nu au avut însă sorți de continuitate, aruncînd o undă de inconsecvență asupra notei generale bune a spectacolului.

Pe lîngă meritele incontestabile ale autorilor, cele ale interpreților au avut un rol important în această reușită. De nelipsit de la orice sărbătoare muzicală închinată vîrstei castelelor de nisip, corul „Voces primavera" s-a întrecut pe sine, dovedind nu numai gingășie și prospețime a trăirilor, ci și o subliniată notă de profesionalism.

Acuratețea intonațiilor, dar și ținuta scenică deosebit de convingătoare în orice postură dramatică și chiar coregrafică (aplauze pentru dansul „Pavana" și pentru pantomima din scena a treia a Actului II), face din acest ansamblu un ideal participant la spectacolele de operă pentru copii.

Aplauze deci pentru entuziastul dirijor al acestui cor — Claudiu Negulescu — care a realizat și conducerea muzicală a întregului spectacol, aplauze fetiței Gabriela Amuzescu al cărei joc scenic a conturat un Marco animat de sinceritate și robustețe morală (chiar dacă neservit de prea mult har vocal), aplauze pentru maratonul actoricesc al celor cinci soliști ai Operei Române : Cristian Mihăilescu (semnează și asistența de regie) ; Cornelia Angelescu, Lucia Cicoară-Drăgan, Ștefăniță Lascu, Ștefan Teodorescu, care interpretează nici mai mult nici mai puțin de douăzecișidouă de roluri (chiar dacă suficient de schematice), aplauze pentru toți cei ce au contribuit cu mic, cu mare, la bucuria și îndrumarea pe căile muzicii a celor ce cred încă în existența „Dumbrăvii fermecate".

Înscriindu-se pe linia reușitelor spectacole pentru copii : *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra ; *Povestea micului Pan* de Laurențiu Profeta ; *Albă ca zăpada* de Dan Mihai Goia etc. — creația destul de recentă (1983) a compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, se oferă cu generozitate instituțiilor artistice interesate în cultivarea unor lucrări de valoare, iar Opera Română din București este fără îndoială una dintre acestea.

Ileana PREDA-URSU

CONTRASTE

...este numele trioului timișorean alcătuit din Sorin Petrescu — pian, Dana Petrescu — vioară și Emil Șein — clarinet. Este, în același timp și termenul ce definește *grosso-modo* conținutul programului propus de formație publicului prezent miercuri, 4 septembrie în sala Studio a Ateneului. De la opozițiile structurale din trioul *Contraste* de Bartók — în instanța respectivului concert, aluziv teziste, cu un caracter (in-voluntar ?) generic — și pînă la diversitatea lucrărilor românești — tradusă prin multiple mijloace de expresie și de exprimare componistică —, cei trei instrumentiști au traversat cu dezinvoltură, în cadrul unei oportunități nu tocmai la îndemîna oricui, varii zone stilistice, forme de relief artistic de o acută diferență de nivel. Mai mult, ei și-au consonat disponibilitățile interpretative cu datele esențiale ale partiturilor abordate, etalînd posibilități adaptative deosebit de laxe. Stau mărturie relațiile de adecvare la demersurile creatoare din *Mozaic* de Ulpiu Vlad — stare de melodism ce trimite la un pan-lirism în registru grav —, *Pastorală* de Liana Alexandra — o muzică discretă, contingentă la folclorul arhetipal —, *Carnyx* de Șerban Nichifor — piesă de virtuozitate, nu însă în sine, aceasta și datorită clarinetistului Emil Șein, un nume de care cu siguranță vom mai auzi —, *Muzică funebră* de Doru Popovici — sever contemplativă, cu sonorități parcă implacabile —, *Ecoul unui omagiu* de Myriam Marbe — mai bine zis omagiul unui ecou produs de impactul cu o atitudine componistică de tip postexpresionist —, *Trei piese pentatonice* de Nicolae Brînduș — miniaturi de o mare densitate, arcuite cu har —, *Piesă de concert* de Dumitru Bughici — o inspirată muzică de jazz, cu un nesecat rezervor de *swing*, validat, iată, și în variantă cultă, riguros notată — ori *Continuum* din ciclul *Oglinda fără chipuri* de Jean Marie Morel — o grilă sonoră cu funcție de filtru al unor evenimente muzicale înrudite în plan paradigmatic — ultimile două lucrări prilejuindu-i lui Sorin Petrescu demonstrarea progresului evident în care se află. Cu un asemenea program orice formație ar fi, fără doar și poate, onorată. Iar maniera în care a fost el restituit de trioul „Contraste" constituie încă un argument al rodirii muzicii noastre camerale.

Liviu DĂNCEANU

ZILELE MUZICALE TÎRGUMUREȘENE

În urmă cu cincisprezece ani lua ființă la Tîrgu-Mureș un festival muzical menit să se constituie într-o culminație a stagiunii de concerte, în a doua jumătate a lunii iunie. Cu toate că se desfășoară într-o perioadă poate prea puțin potrivită — începutul sezonului estival, cînd publicul ajunge la o presupusă saturație — festivalul și-a făurit o frumoasă reputație, cîștigîndu-și un auditoriu numeros, divers, ceea ce dovedește oportunitatea sa. Actuala ediție, ca și celelalte de altfel, a dovedit cu prisosință că festivalul a intrat în conștiința tîrgumureșenilor și că este așteptat întotdeauna cu interes datorită concepției programelor și nivelului în general bun al prestației interpreților.

Pe parcursul a zece zile (17—26 iunie) au avut loc unsprezece concerte, recitaluri și spectacole de operă, precum și alte patru manifestări adiacente (simpozioane, conferințe, întîlniri între muzicieni și oameni ai muncii sau elevi), care s-au constituit într-un mozaic de evenimente artistice menite să răspundă gusturilor și nevoilor de muzică ale celor mai diverse categorii de melomani.

Unul din meritele festivalului este constanța, stabilitatea pilonilor de bază ai programelor, așa încît fiecare iubitor de muzică are certitudinea că va putea audia concerte înscrise în perimetrul preferințelor sale. Desigur, „schema" nu este rigidă, dar niciodată nu a lipsit concertul vocal-simfonic, concertul orchestrei de cameră, un cvartet de coarde, un recital de orgă, un concert de concerte, concertul din creația tîrgumureșeană etc. Este adevărat că de data aceasta nu a mai avut loc un concert coral, fapt regretat de către cei care ar fi vrut să reasculte Madrigalul bucureștean sau unul din remarcabilele coruri ale Conservatorului clujean. De asemenea, nu a mai fost invitată vreo orchestră simfonică, publicul rămînînd cu nostalgia concertelor din anii trecuți ale prestigioaselor Filarmonici din Cluj-Napoca sau Iași. Fapt regretabil, a lipsit și recitalul de chitară, eveniment așteptat mereu cu mare interes de către numeroșii iubitori și practicanți din Tîrgu-Mureș ai acestui instrument, care — în mod cu totul inexplicabil — nu

și-a găsit pînă acum locul în învățămîntul nostru muzical, cu excepția școlilor populare de artă.

În fine, cele cîteva neîmpliniri au fost în bună măsură compensate de programele bune și de prestigiul interpreților, fapt ce a asigurat un nivel remarcabil celor mai multe dintre concerte.

Deținînd bagheta în concertul inaugural, Cristian Mandeal a imprimat un climat de înaltă profesionalitate, cu reverberații asupra întregului festival. Această notă, cultivată permanent de către eminentul dirijor, a marcat cele cinci concerte simfonice ale orchestrei tîrgumureșene, un adevărat tur de forță (fără a mai pune la socoteală numeroasele participări ale multora din instrumentiști în concerte camerale și în recitaluri). Pentru Cristian Mandeal fiecare lucrare înscrisă în program constituie obiectul unei abordări de maximă seriozitate. Astfel, în *Imn conducătorului iubit*, pentru cor și orchestră de Remus Georgescu a găsit modalitatea de a sublinia măreția expresiei printr-o mișcare largă, așezată. În *Imperialul* de Beethoven — interpretat sobru de pianistul bulgar Krasimir Gatev — orchestra s-a situat în postura de partener al instrumentului solist. Ampla și complexa *Simfonie Faust* de Liszt a prilejuit desfășurarea în totalitate a unei personalități pe deplin formate, de anvergură internațională. Dispensarea de partitură nu este, în cazul lui Cristian Mandeal, un gest teribilist, ci urmarea firească a posedării în profunzime a tuturor parametrilor lucrării, ceea ce îi oferă multiple posibilități de coordonare a interpretării, de reliefare a multor momente care altfel ar putea trece neobservate.

Valentin Radu, organist din S.U.A. era cunoscut încă din primăvară, cu prilejul unui recital care l-a impus atenției organizatorilor. După cum se știe, sala de concerte din Tîrgu-Mureș posedă una dintre cele mai bune orgi din țară, ceea ce și explică aviditatea publicului tîrgumureșean după o astfel de muzică. De data aceasta, organistul a avut un partener, trompetistul Scott Mc Intosh, tot din S.U.A. Cu concursul Cameratei Transsylvanica, cei doi tineri interpreți au abordat lucrări de Albinoni, J. S. Bach, Händel, Couperin, Bellini, Vivaldi, Telemann, Vierne și Duruflé. A impresionat puritatea și acuratețea sunetului trompetei, precum și rigoarea ritmică și fantezia timbrală a orgii, care au imprimat o atmosferă animată întregului concert.

Concertul Cameratei Transsylvanica — orchestra de cameră a Filarmonicii din Tîrgu-Mureș — a ținut să marcheze tricentenarul J. S. Bach, cu *Concertele brandenburgice nr. 3 și 6* (în acesta din urmă s-au remarcat printr-o superbă sonoritate instrumentele făurite la Reghin, mînuite de violiștii Miklós D. András și Gavril Ardelean), cu *Concertul în mi major pentru vioară și orchestră*, solist fiind Ștefan Ruha, și cu *Dublul concert pentru oboi, vioară și orchestră*, unde alături de Ștefan Ruha a evoluat înzestratul Adrian Petrescu. Cei doi soliști au reușit o omogenizare care în partea a doua, Adagio, a atins sublimul.

De altfel, creației lui Bach și Händel i-au mai fost dedicate și alte concerte. Tradiționalul concert vocal-simfonic, dirijat de Szalman Lóránt, a cuprins de data aceasta arii din cantate de Bach și ample fragmente din oratoriul *Judas Maccabäus* de Händel. Georgeta Stoleru, Edith Simon, Mihai Zamfir și Gheorghe Roșu au alcătuit un cvartet vocal închegat, în care fiecare voce și-a impus totuși personalitatea ; organistul Kozma Mátyás și corul filarmonicii, dirijat de Dumitru Buzoianu, au întregit un ansamblu grandios, dar bine articulat, grație măiestriei și pasiunii pentru acest gen dovedite de Szalman Lóránt.

În aceeași idee, a tricentenarului Bach-Händel, s-a înscris și concertul formației de muzică preclasică a Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, Collegium Musicum Academicum, alcătuită din Gavril Costea — flaut, Aurel Marc — oboi, Ilse L. Herbert — viola da gamba și Botár Katalin — spinetă. Pe lîngă triosonatele din creația compozitorilor aniversați au mai putut fi ascultate concerte și triosonate de Vivaldi și Telemann. Formația clujeană și-a onorat reputația, interpretarea sa excelînd printr-o sonoritate echilibrată, determinată de înțelegerea și redarea perfectă o conceptului armonico-polifonic. A fost unul dintre concertele cele mai înălțătoare și mai emoționante ale festivalului.

Mircea Cristescu — oaspete permanent și îndrăgit al Tîrgu-Mureșului — l-a avut ca partener pe rarisimul virtuoz al violoncelului care este sovieticul Alexandr Rudin. Acest foarte tînăr muzician (am aflat că este și un bun pianist, postură în care îl vom vedea în această toamnă la Tîrgu-Mureș) posedă o tehnică cu adevărat senzațională, deși nu dă impresia de spectaculos. De fapt, dezinvoltura cu care parcurge pasajele cele mai dificile — fie în *Concertul în do major* de Haydn, fie în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski — este doar un mijloc și nu un scop ; ea este pusă în slujba expresiei, a muzicii. A fost audiată în același concert *Marea* de Debussy, într-o versiune sobră ; de asemenea, cantata *Glorie eroului necunoscut*, pentru mezzosoprană, cor și orchestră de Șerban Nichifor, o pagină plină de simțire și expresivitate, cum sînt multe în creația acestui reputat compozitor.

O rubrică permanentă pe agenda festivalului : cvartetul de coarde. Succedîndu-se unor celebre cvartete din străinătate și din țară, cvartetul „Pro Camera" din Cluj-Napoca (Bányai Ildikó, Grigore Botár, Bányai Nicolae și Török Adalbert) n-a fost deloc handicapat față de formațiile predecesoare și a prezentat un program de rară dificultate : *Cvartetul al doilea* de Terényi Ede, *Cvartetul în sol minor* de Debussy și *Cvartetul al cincilea* de Bartók.

Mai puțin obișnuit, spectacolul de operă cu *Don Pasquale* de Donizetti, prezentat de Opera Română din Cluj-Napoca a arătat că ar exista la Tîrgu-Mureș un public extrem de interesat în acest sens. În versiuni „simplificate", adică fără coruri și balete, ar putea avea loc turnee pe parcursul întregii stagiuni, cel puțin lunar. Mănunchiul de soliști — Niculina Mirea, Traian Aga, Mugur Bogdan, Mihai Zamfir și Alexandru Marcovici — în regia lui Mugur Bogdan și sub bagheta lui Tiberiu Popovici, a reușit să ridice spectacolul la un nivel mulțumitor, oferind în plus satisfacția vizionării unei opere destul de rar reprezentate.

Concertul din creația tîrgumureșeană, care nu a lipsit de la nici o ediție, a programat în acest an

lucrări camerale, de proporții reduse, foarte diferențiate stilistic. Mai mult, am ascultat lucrări din creația universală, dar în interpretare tîrgumureșeană. Credem că nu poate fi vorba de provincialism, de augmentarea unor valori „locale" atunci cînd afirmăm că există și aici — ca și în multe alte centre muzicale ale țării — interpreți care pe nedrept nu sînt cuprinși într-un circuit concertistic mai larg, cel puțin național ; ne referim la pianiștii Carmen Grama, Kovács Zsuzsa, Gábos Judit, percuționistul Kovács Ioan și alții. În prezentarea însuflețită și colorată, dar pertinentă a lui Iosif Sava s-au cîntat lucrări de Zoltán Aladár, Hencz Jozséf, Prokofiev, Tiberiu Olah, Paganini, Troznér Jozséf, Mortari, Chilf Miklos, Xenakis, Szabó Csaba, Sárossy Endre, Verdi, Rossini, Chopin și Kozma Mátyás.

Două concerte simfonice cu muzică românească au fost dedicate unor mari evenimente politice ale anului — împlinirea a două decenii de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român — și marilor aspirații de pace ale poporului român la unison cu întreaga umanitate, sub genericul „Compozitorii noștri cîntă pacea". Conducerea ambelor concerte i-a revenit lui Szalman Lóránt. Pe lîngă lucrări „clasice", precum *Rapsodia întîi* de Enescu sau poemul simfonic *Narcis* de Ion Nonna-Otescu, au fost interpretate tabloul simfonic *Pămîntul trebuie să trăiască* de Maia Ciobanu, poemul simfonic *Callatis* de Grigore Nica, cantata pentru soprană, cor mixt și orchestră *Spre comunism* (solistă Mariana Oană) de Fátyol Tibor, *Armoniile păcii* de W. G. Berger, *Imn de pace* de Sigismund Toduță și *Țară frumoasă* de Sergiu Sarchizov.

În zilele festivalului, compozitori, dirijori, muzicologi și critici muzicali au participat la dezbateri, conferințe, întîlniri cu oameni ai muncii, acțiuni menite să-i apropie pe aceștia de fenomenul muzical contemporan, iar pe creatori să-i familiarizeze cu succesele în muncă, cu preocupările și modul de a privi arta ale oamenilor muncii. Violoniștii Ștefan Ruha și Valeriu Maior — directorul filarmonicii —, compozitorii Liana Alexandra și Grigore Nica precum și semnatarul acestor rînduri s-au întîlnit cu constructorii de viori din Reghin, într-un dialog interesant și fructuos pentru toți. Muzicologul Iosif Sava și compozitorul Csiky Boldizsár au participat la un concert-dezbatere cu elevii Liceului Bolyai. Același Iosif Sava a vorbit în cadrul unui simpozion despre *Muzica românească și arta timpului*, iar dirijorul Mircea Cristescu a conferențiat la Institutul de Medicină și Farmacie pe tema *Muzica și stressul.*

Au fost acțiuni care au întregit programele sălilor de concert, care au deschis o nouă cale de comunicare între muzicieni și public pe drumul nu tocmai ușor al receptării muzicii — mai ales a celei contemporane — de către auditoriul de toate vîrstele. Se constată că fenomenul de „respingere" este generat nu de o „opoziție congenitală", ci de prea puțina familiarizare și cunoaștere a datelor muzicii, a elementelor ei, poate mai dificil de pătruns decît în cazul altor arte. Festivalul tîrgumureșean și-a adus contribuția și la ridicarea acestui văl de pe fața muzicii de azi, ca și a celei dintotdeauna.

Bujor DÂNȘOREAN

ARAD

GALA TINERILOR CONCERTIȘTI

La Arad, un cadru primitor — acela al orchestrei simfonice instalate în splendidul Palat Cultural, majestuoasă construcție a începutului de secol, constituie periodic, de cîțiva ani, locul atît de nimerit de desfășurare a uneia dintre acele întîlniri, devenite tradiționale, întîlniri pe care, de cinci stagiuni, Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă Asociația oamenilor de teatru și muzică, le organizează în colaborare cu diferitele colective simfonice din țară. Și dacă o bună parte a publicului arădean privește încă cu destulă neîncredere spectaculoasa competiție a talentelor ce se desfășoară atît la nivelul conservatoarelor cît și în afara lui, membrii colectivului simfonic, în schimb, au știut să ofere colegilor mai tineri un prețios concurs, un real sprijin profesional ; să subliniem în același sens îndrumarea pe cît de atentă pe atît de fructuoasă oferită cu părintească generozitate de către dirijorul Nicolae Boboc, un pasionat susținător al tinerei generații de muzicieni. În zilele de 1—3 iunie 1985, o seară de muzică germană clasică și romantică, o alta dedicată cu precădere unor pagini concertante semnate de Mozart în compania cărora cele ale lui Lipatti nu fac decît să reamintească rolul special jucat de muzicianul român în reconsiderarea contemporană a operei pianistice a maestrului salzburghez, și — în final — o seară de muzică americană, au definit în ansamblu o imagine concludentă asupra responsabilităților profesionale speciale pe care și le poate atribui tînăra generație de interpreți de la noi.

Dintre toți soliștii instrumentiști prezenți în cadrul galei arădene, grupul interpreților suflători a oferit o imagine dintre cele mai elocvente și complete privind evoluția unui tînăr artist. Absolvent al primului an al conservatorului bucureștean, cornistul Remus Cozma prezintă datele unei certe profesionalizări prin temeinicia pregătirii sale, prin calitatea tonului său de îngrijită emisie ; aspecte de muzicalitate, în stilul muzicii mozartiene, rămîn de urmărit în continuare.

Artist deja consacrat în planul vieții noastre muzicale, clarinetistul Leontin Boanță a conferit o autentică strălucire unei seri de muzică de profil monografic ; seara de muzică americană a beneficiat, astfel, de prezentarea *Concertului* de Aaron Copland într-o versiune în care antrenul apare favorizat de o savoare sugestivă a culorii sonore întreținută cu bun gust, în baza unui dinamism interior mobilizator. Sînt aspecte pe care le regăsim, în bună parte, în evoluția contrabasistului Ovidiu Bădilă, absolvent în acest an al Conservatorului bucureștean ; notorietatea sa timpurie, încununată recent de laurii distinc-

ției maxime obținute la concursul de la Markneukirchen (.RD.G.), se bazează, în bună parte, pe evoluția-spectacol pe care o determină prezența muzicală a tînărului interpret, o prezență captivantă prin toate datele definitorii ale acesteia, de la farmecul, de la spontaneitatea frazării, la anvergura susținerii interioare, la calitatea realmente seducătoare a tonului, aspecte evidente și în realizarea concertului de S. Koussevitzky.

Continuînd prezentarea soliștilor interpreți la instrumentele cu corzi și arcuș, voi menționa cu titlu de special interes prezența violonistei Rodica Iancu, absolventă în acest an a Conservatorului bucureștean ; temeinicia pregătirii se bazează aici pe o asimilare pe cît de profundă pe atît de sensibilă a textului muzical privit în totalitatea datelor sale ; prezentarea celui de al 3-lea *Concert*, în sol major, de Mozart, a constituit o pildă în ceea ce privește elocvența logică a demersului interpretativ.

Pianista Mihaela Cîrlan — interpretă a *Rapsodiei Albastre* de G. Gershwin, prezintă datele unei evoluții profesionale continue, de la îndemînarea instrumentală și pînă la comunicativitatea în cadrul respectivei zone stilistice, comunicare ce se dorește, pe mai departe, agrementată de o savoare spirituală caracteristică. Aflată și ea pe trepte ascendente ale devenirii profesionale, pianista Inna Oncescu — interpretă a *Concertului* de Robert Schumann, dezvoltă o comunicare muzicală artistică de mare rigoare, de la claritatea expunerii sonore și pînă la fermitatea gîndului ce o precede. La rîndul ei, pianista Manuela Iana-Mihăilescu — interpretă a *Concertino*-ului de Dinu Lipatti, găsește măsura eficientă a echilibrului atent întreținut între naturalețea frazării și rigoarea construcției de ansamblu ; iar aceasta cu o adecvată gîndire asupra funcției timbrale a tonului.

Dintre cîntăreți, o prezență muzicală inedită, aceea a sopranei Carmen Codreanu-Arieșeanu — studentă în ultimii ani ai Conservatorului clujean, îndreptățește speranțe dintre cele mai promițătoare privind profilarea unui cîntăreț-muzician de certă vocație ; celebrul ciclu de lieduri pe care Richard Wagner l-a compus pe versurile Mathildei Wesendonck, a fost realizat în deplina conștiință a tradiției liedului romantic german, cu o consistență a culorii vocale corelată unei autentice consistențe expresive, poetice. La rîndul ei, soprana Simina Ivan, deși încă studentă a Conservatorului bucureștean, s-a remarcat prin dezinvoltura de bun gust a evoluției scenice și vocale ; interpretarea unor pagini celebre din operete și musical-uri semnate de Gershwin, Bernstein, Rodgers, Löwe, a fost realizată cu un aplomb expresiv bine dozat.

Dumitru AVAKIAN

JUBILEUL FORMAȚIEI „LYRA"

În anul muzical festiv, aniversînd trei veacuri de la nașterea marilor compozitori Bach, Händel și D. Scarlatti, s-a manifestat recent într-un frumos concert formația vocal-instrumentală „Lyra". Acest binecunoscut ansamblu de cîntărețe neprofesioniste — despre care am mai scris cu alte ocazii în paginile revistei „Muzica" și ale altor publicații — împlinește 25 ani de la formarea sa, adăugînd astfel propriul jubileu la sărbătorirea marilor compozitori tricentenari.

De-a lungul anilor, formația „Lyra", patronată de Casa de cultură a sectorului I din Capitală, a cucerit foarte bune aprecieri din partea publicului bucureștean și al altor orașe din țară. Cîntărețele ce o compun, îndrumate de profesoara Octavia Noaghea, au o excelentă pregătire muzicală și de tehnică vocală și lucrează cu o asiduitate demnă de admirație, în afara muncii cotidiene depuse în domeniul profesiei lor de bază, pentru a prezenta periodic auditorilor melomani programe din cele mai variate, de un interes deosebit, atît istoric-documentar cît și pur estetic. Într-adevăr, în decursul celor 25 de ani, datorită străduinței lor și în primul rînd a profesoarei conducătoare, a fost interpretat la un nivel remarcabil un repertoriu larg din diverse epoci și școli naționale, piese în mare parte necîntate în concertele altor formații.

Alături de lieduri și ansambluri vocale scrise de compozitori români, ca George Enescu, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Myriam Marbe, Adrian Rațiu și alții, publicul nostru a putut audia în concertele formației „Lyra" cicluri de muzică engleză elisabetană, de muzică spaniolă din secolele XVII și XVIII, o operă de Henry Purcell prezentată în concerte, programe de lieduri germane, franceze și altele.

Ultimul concert, la care ne referim, a făcut auzite în sala Ateneului Român numeroase arii, duete, din operele celor trei compozitori aniversați în acest an. Printre acestea se găsesc și piese de largă celebritate, alături de unele prime audiții în majoritatea lor vocale, acompaniate de orgă, pian sau chiar însoțite de un grup instrumental (vioară, violoncel, flaut, pian, orgă).

Interpretarea unui astfel de program presupune buna cunoaștere a stilului, capacitatea de a reda în toată claritatea structurile muzicale specifice epocii așa numite a „barocului muzical", de asemenea, talent și dăruire muzicală ; — exigențe cărora le-au făcut față cu brio cîntărețele componente ale ansamblului — să le numim : Octavia Noaghea, Georgeta Drimala, Anca Dumitrescu, Florica Iancu, Elena Stănescu, Livia Vasiliu, Catrinel Vlad.

Trebuie subliniat aici cu satisfacție sprijinul dat bunei reușite a concertului prin aportul prestigiosului cîntăreț Dan Iordăchescu, interpretînd o renumită arie de Händel, precum și calitatea aleasă a contribuției unor instrumentiști mult prețuiți în alte diverse concerte camerale și simfonice : Iosif Gerstenengst — orgă, George Dima — vioară, Cornel Faur — violoncel, Iosif Ion Prunner — pian, Adrian Săhleanu — chitară, Constanța Bădăluță — flaut.

Radu NEGREANU

TIMIȘOARA

GALA TINERILOR CONCERTIȘTI

De fapt, „Gala tinerilor concertiști și dirijori" ar fi trebuit să se numească această interesantă manifestare muzicală, organizată, în intervalul 31 august — 4 septembrie, de Colegiul criticilor muzicali din cadrul A.T.M. în strînsă colaborare cu Filarmonica de stat „Banatul" din Timișoara. Și aceasta pentru că, în premieră, s-a lansat și adoptat ideea de a încredința părerii publicului și criticii de specialitate nu numai evoluția unor tineri interpreți ci și aceea a unor la fel de tineri dirijori ; bineînțeles, criteriile de selecție (pe lîngă periodicitatea programărilor) au cuprins și calitatea unor evoluții anterioare, astfel încît dirijorii invitați își datorează, în bună măsură, invitația unei impresii generale favorabile lăsate, în principal, la „Festivalul tinerilor dirijori" de la Bușteni, principală tribună de afirmare a tinerilor aspirînd spre această dificilă profesie.

Prima zi a galei l-a avut ca dirijor pe botoșăneanul Liviu Buiuc, dirijor cu evidente calități expresive, talentat, avînd însă (reiterez pe scurt concluziile pe marginea ultimei sale prezențe la Bușteni) de lucrat la capitolul „perfecționare a mijloacelor de exprimare dirijorală." Dirijînd *Simfonia a III-a cu orgă*, punct culminant al programului integral C. Saint-Saëns, dedicat împlinirii a 150 de ani de la nașterea compozitorului, Liviu Buiuc a rezolvat, cîteodată bine, uneori (mai rar) aproximativ, dificultățile considerabile ale partiturii ; important este, cred, în cazul de față faptul că, din felul în care s-a făcut auzită această monumentală lucrare, se pot deduce perspective profesionale certe pentru acest dirijor tînăr, astfel încît ascensiunea îi este deopotrivă deschisă și legată de insistența asupra remedierii unor lacune de felul celor descrise mai sus. În privința interpretării, insistăm aici asupra tonului curat, sensibil, cald al violoncelistei Luisa Nancu (care mai are însă de lucrat în privința coerenței tempoului, acesta fiind însă numai un aspect al unei relative, deocamdată, lipse de experiență vizavi de interpretarea unor lucrări concertante, remediabile însă firesc prin cît mai multe, mai frecvente apariții solistice), care ne-a oferit o plăcută versiune a *Concertului în la minor pentru violoncel și orchestră* de C. Saint-Saëns. Relevăm în primul rînd incontestabilele calități vocale ale mezzosopranei Adriana Alexandru-Pop, oferindu-ne o variantă a ariilor Dalilei din *Samson și Dalila* de același compozitor, caldă, inteligentă, convingătoare deopotrivă prin calitatea interpretării cît și prin valoarea unor date inițiale, îmbogățite prin studiu (direcția de urmat ar fi, cred, aceea a lucrării registrului grav, ușor „desprins" color tic de restul ambitusului și a lucrului asupra volumului vocii, cu atît mai mult cu cît, prin calitatea vocală, Adriana Alexandru-Pop va evolua aproape sigur în roluri de amploare, de forță). Iată deci că, încă din prima zi, frumoasa, primitoarea sală a Liceului de artă „Ion Vidu" a găzduit pagini muzicale redate la un ridicat nivel interpretativ.

A doua zi, în Domul din Piața Unirii, am putut asculta un recital al organistului Felician Roșca, din Alba-Iulia ; programul integral Bach — lucrări de orgă a avut o singură „întrerupere" : *Suita I pentru violoncel solo*, redată de Luisa Nancu, redare pentru care sînt valabile aprecierile deja exprimate. Fără îndoială, Felician Roșca este un organist talentat ; *Fantezia și fuga în do minor BWV 537, Coralele din „Orgelbüchlein", Canzona, Toccata și fuga în re minor BWV 565* și *Preludiul și fuga în mi bemol major* s-au bucurat de aportul unei gîndiri active, înclinate mai degrabă spre sinteză, de multe ori dominată de plăcerea de a face muzică, de a savura (și a lăsa să se savureze) complexele construcții polifonice și armonice. Dacă sensibilitatea ar fi dublată de o mai mare rigoare (în tempo, registrație, construcția interpretativă a pieselor) și de o fantezie, la rîndul ei dublată de experiență (mă refer la nuanțe și registrație), atunci Felician Roșca ar aparține elitei organiștilor noștri, „categorie" bine ilustrată de activitatea unor nume care deja înseamnă mult.

A treia zi, tot la Liceul „Ion Vidu", a oferit publicului timișorean un program baroc. Dirijorul Kurt Philippi, care a lăsat o frumoasă impresie la Bușteni, a constituit însă, de data aceasta, o deziluzie ; decizia de a-l invita aici a fost orișicum riscantă dacă ne gîndim la redusa sa experiență la pupitrul orchestral. Apreciez însă mult ideea de a „miza" pe valoarea unui tînăr și, chiar dacă acesta nu confirmă în momentul respectiv (care a venit poate prea devreme), continui să cred într-o evoluție treptată, temeinică, bine pregătită. În acest context, *Suita a III-a* de Bach a avut o interpretare aproximativă, ceva mai bine sunînd *Suita „Foc de artificii"* de Händel. În *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Telemann, Francisc Tröster a făcut dovada unei înzestrări tehnice deosebite : dacă nu mă înșel, absolut toate sunetele pa titurii au fost corect intonate (bineînțeles, nu acesta e criteriul hotărîtor de apreciere ; în ceea ce privește coerența interpretării, Francisc Tröster mai are încă de învățat). În *Concertul pentru harpă și orchestră* de Händel, (transcripție după orgă), Mariana Bâldea a constituit una dintre cele mai plăcute surprize ale galei. Mariana Bâldea este deja o artistă matură, cu personalitate, care depășește de departe problemele de tehnică pentru a se dedica celor de construcție, rezolvate personal, cu aplomb și bun gust în același timp. Deja, ea aparține elitei interpreților noștri tineri, prin maturitate, pregătire și în primul rînd prin talent.

A patra și a cincea zi le-am grupat deoarece, cu puține excepții, interpreții au fost aceiași, mai întîi într-un recital cameral susținut în Sala de marmură, apoi în cadrul simfonicului de încheiere de la Liceul „Ion Vidu". Să începem deci cu excepțiile spunînd că Gheorghe Costin, dirijorul ultimului simfonic al galei (despre care s-au spus frecvent cuvinte de laudă și, de aceea, nu vom insista aici), *este* deja un dirijor. Aproximativ la fel se poate spune și despre cornistul Moise Popa, care a demonstrat, în *Concertul nr. 4 pentru corn și orchestră* de Mozart, reale calități ; îi mai rămîne însă să lucreze, cred, asupra acurateții intonației și a celei de stil. Pianista Kovacs Zsuzsa ne-a oferit o evoluție contradictorie : dacă

Sonatele de Scarlatti, interpretate în Sala de marmură, lasă de dorit în privința limpezimii, a consecvenței tempoului, a nuanțelor chiar, multe pagini din *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Beethoven au fost realizate îngrijit, sensibil, inteligent (trecem peste neclaritățile din partea I, care pot fi puse, am înțeles, pe seama emoției). În orice caz, calitatea este aici evidentă, ea rămînînd să fie dublată, cred, de o participare mai „prezentă" (pleonasmul e aici grăitor), preferînd mai consistent nuanțele ridicate, pasajele rezolvate în forță și cu aplomb. Clarinetistul Cristian Vlad este deja o valoare recunoscută (la fel cum ar trebui să fie, cred, Sorin Dogariu, acompaniatorul său în *Sonata I* de Händel, transcripție după oboi și *Sonata a VII-a* de Bach, transcripție după flaut, pianist inteligent, sensibil, autor al unor originale variante interpretative). În piesele camerale și în *Rapsodia pentru clarinet și orchestră* de Debussy, Cristian Vlad a (re)demonstrat că este un interpret matur, pentru care problemele tehnice nu sînt reale, semnatar al unor versuri originale. Alături de Mariana Bâldea și Cristian Vlad, violonista Luminița Petre, deși nu are un palmares impresionant, aparține, cred, elitei tinerei generații de instrumentiști. În dificila *Ciaconă* de Bach, în *Sonata a 3-a* de Ysaye (oferită în bis la concert) și în dificilul *Concert nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Prokofiev, ea a demonstrat un talent indiscutabil. În primul rînd, impresionează personalitatea matură a execuției ; rubato-urile, dinamica, pregnanța tematică sînt realizate convingător și firesc ; nu există aici convenționalisme sau artificii (cîteodată, paradoxal, interpretarea e însă prea puțin „construită", ea fiind dusă dintr-o singură răsuflare). Apoi, timbrul, acuratețea sînt alte elemente care fac ca această tînără interpretă să fie destinată, cred, unei sigure ascensiuni.

Viorel CREȚU

CRAIOVA

CORALA FACULTĂȚII DE MEDICINĂ

În toamna anului 1972 lua ființă formația corală a Facultății de medicină a Universității din Craiova, alcătuită în exclusivitate din studenți în medicină, avînd ca dirijor pe Dr. Valentin Cîrlig, șef de lucrări la Facultatea craioveană. După terminarea studiiilor universitare Dr. Valentin Cîrlig a desfășurat și o bogată și apreciată activitate ca dirijor al mai multor coruri de amatori. În anul 1967 a fost distins cu Ordinul Meritul Cultural clasa a IV-a.

Prima participare, încununată de succes, la o competiție pe plan național a Coralei a fost „Festivalul Național al Artei Studențești", ediția 1974, de la Timișoara, încununată de succes, Corala cîștigînd titlul de laureat, reeditat și la următoarea ediție a aceluiași Festival, de data aceasta la București (1976), unde Corala a cîștigat și „Premiul special" al revistelor „Viața studențească" și „Amfiteatru". Înregistrări ale Coralei au fost înscrise în repetate rînduri în programele emisiunilor posturilor centrale de Radio, iar în 1978 Corala a susținut un concert public în studioul de concerte al Radioteleviziunii din București, concert ce s-a bucurat de frumoase aprecieri în presa de specialitate. Apreciate au fost și concertele susținute în numeroase orașe ale țării, precum și în toate centrele universitare.

În 1982, participînd la Festivalul coral interjudețean „D. G. Kiriac" de la Pitești, formația a fost distinsă cu „Marele premiu" — Cupa de cristal și trofeul festivalului. În același an cîștigă și trofeul festivalului „Ion Vidu" de la Lugoj. De altfel anul 1982 a marcat împlinirea unui deceniu de activitate permanentă, moment sărbătorit printr-un concert jubiliar susținut pe scena Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, la 9 noiembrie, manifestare onorată de prezența unor personalități ale muzicii corale românești ca : D. D. Botez, Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, C-tin Romașcanu și Petre Crăciun. Cu acest prilej Corala a fost distinsă cu „Diploma de onoare" din partea Comitetului Executiv al U.A.S.C.R. și o „Diplomă" pentru promovarea muzicii corale românești, din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România.

În anul 1984, formația corală a Facultății de medicină din Craiova dobîndește Premiul I la Festivalul interjudețean „Iosif Velceanu" de la Reșița.

Corala a concertat și în afara granițelor țării : R. S. F. Iugoslavia în 1975 și 1981 ; R. S. Cehoslovacia în 1976, iar în luna Februarie 1985 a fost oaspetele Universității „Karl Marx" din Leipzig — R. D. Germană. Cu acest prilej formației craiovene i s-a făcut onoarea de a fi inclusă în programul concertului din 13 februarie, dedicat aniversării a 300 de ani de la nașterea lui J. S. Bach, G. F. Händel și H. Schütz, în sala mare a Filarmonicii, „Neues Gewandhaus", alături de Cappella Fidicinia am Musikinstrumentenmuseum — a Universității din Leipzig, orchestra „Neues Bachisches Collegium Musicum" și corul Universității „Karl Marx" din Leipzig. La 15 februarie, în sala mică a Filarmonicii din Leipzig, Corala Facultății de medicină din Craiova a susținut un concert cu lucrări corale românești și din literatura universală. Concertul s-a bucurat de un frumos succes, datorat în special creațiilor corale românești, auditoriul cerînd repetarea acestora.

Frumoasele realizări ale Coralei Facultății de medicină din Craiova îndreptățesc aprecierile unanime, exprimate de specialiști precum și rezultatele meritorii obținute în Festivalul Național „Cîntarea României" la cea de a V-a ediție, dorindu-i meritoriei formații și în viitor noi succese în nobila misiune de promovare a muzicii corale românești.

Angela VODĂ

BUCURIILE MUZICII, MAI MICI ȘI MAI MARI

Titlul acesta ne-a fost sugerat de faptul că, în decursul mai multor săptămîni, am putut constata cîte energii, pasiuni, emoții declanșează manifestările mu-

zicale, indiferent dacă ele au loc la Bratislava sau la Băileşti ! Aceeaşi speranţă în cucerirea unui premiu, aceleaşi bucurii şi aceleaşi decepţii — desigur. la o altă scară, dar sentimentele nu sînt aceleaşi ? Şi nimeni n-ar putea jura că intensitatea lor diferă....

Iată, la Bratislava, cel mai important oraş al Slovaciei, au fost aniversaţi 20 de ani de la prima ediţie a „Lirei Bratislavei" — festival de prestigiu în arena genului, ce a consacrat de-a lungul anilor multe nume. Tocmai de aceea, unul din momentele cele mai emoţionante a fost prilejuit de întîlnirea cu vedetele de odinioară, reunite într-o „paradă" sugestivă, nostalgică, caldă sub „bagheta" unei vedete de ieri dar şi de azi, Karel Gott. După cum ne spunea compozitorul Temistocle Popa, membru în juriul de specialitate alături de reprezentanţii celorlalte 25 de ţări participante (ar fi nimerit, credem, ca la aceste reuniuni muzicale internaţionale să ia parte şi ziarişti-comentatori, pentru că sînt multe de învăţat şi de văzut...), în prima parte a serilor de concurs s-a desfăşurat o competiţie separată, a creaţiilor cehoslovace-interpretate exclusiv de cîntăreţi din ţara gazdă. Concursul internaţional, care ne interesează în mod direct, ne-a prilejuit o mare satisfacţie : Mirabela Dauer, din nou ea (este al 5-lea premiu internaţional important ce-i îmbogăţeşte panoplia, fiind o campioană a noastră şi din acest punct de vedere), a cucerit Premiul al III-lea, interpretînd cu vibraţia şi combustia ce-i sînt caracteristice piesa *Bine-ai venit, iubire* de Temistocle Popa, pe versuri de Mircea Block. Aplauze şi ovaţii au însoţit evoluţia micuţei noastre privighetori, aşezată pe podiumul de premiere alături de poloneza Edita Gepert şi irlandeza Maria Christian. Pentru a înţelege ce a însemnat Bratislava la ediţia 1985 să notăm că recitalurile înafară de concurs au fost susţinute, între alţii, de Romina Power şi Al Bano, Mireille Mathieu, John Mayall şi „Bluesbreakers", Helena Vondráčková, Marika Gombitová... Comentariile sînt de prisos. Încă o dată se dovedeşte că avem interpreţi şi compozitori redutabili, competitivi pe plan internaţional ; credem însă că se cuvin intensificate contactele cu valorile genului, prin participări masive la toate manifestările importante.

În rîndurile următoare ne vom opri la cîteva concursuri inter-judeţene de amatori la care am luat parte în ultima vreme şi care, prin amploarea participării, prin seriozitatea organizării se detaşează în peisajul genului, avînd în plus atu-urile tradiţiei. Este cazul concursului „Steaua litoralului" de la Constanţa, ajuns la a 15-a ediţie şi deloc îmbătrînit sau obosit de această lungă cursă. Secţiunea de muzică uşoară a dovedit tinereţe, vervă şi ne-a bucurat constatarea că acestor artişti amatori pasionaţi li se scriu, adesea, piese anume destinate lor, de către autori-animatori ai vieţii muzicale din centrele respective : Gh. Orghidan, Gh. Rădulescu, Gh. Cioenaru, Constantin Ştefănescu (Constanţa), Valentin Munteanu (Braşov). Juriul, condus de Horia Moculescu, a aşezat pe aceeaşi treaptă de frunte talentul deosebit al interpretelor Gabriela Mihaela Boţan din Mangalia (ce păcat că aceasta ocoleşte concursurile importante !) şi Carmen Ioana Vasilescu din Bucureşti, ambele în vîrstă de 26 de ani şi cu mari posibilităţi de progres, aşa cum au reţinut atenţia şi Valeriu Octavian Crişan (Bucureşti) şi Mioara Feraru (jud. Bacău). O menţiune specială se cuvine formaţiei Euxin (Mircea Iani, Dan Muşat, Marian Scipanov, Ion Arghiriade, Ioan Zahiu), pentru calitatea acompaniamentului şi pentru frumoasa compoziţie pe versurile lui Lucian Blaga, *Sufletul. satului.* Secţiunea de muzică populară a fost mult mai puternică, cu solişti mai dotaţi, ce ar putea da o lecţie chiar vedetelor genului, prin respectul faţă de cîntecul popular autentic şi faţă de costumul vechi românesc (unii dintre ei cu straie moştenite de la bunici şi străbunici), ocolind paietele şi lamé-urile cu care ne-au cam obişnuit favoriţii marelui public... Cei mai buni s-au dovedit a fi Leontina Fărcaş, Tiţa Barbu, Ana Banciu, Cornel Borza, Vasile David, Nicolae Opruţ. Recitalurile înafară de concurs au fost susţinute de Dan Spătaru, Marina Florea, Maria Dragomiroiu, George Grigoriu, Horia Moculescu, „Euxin".

Cît de importante sînt pasiunea şi dragostea pentru muzică, chiar în localităţi mai mici ! La Băileşti, în jud. Dolj, are loc din 2 în 2 ani concursul „Primăvara băileşteană", ajuns acum la a IX-a ediţie şi menţinut „în formă" de inimoşi animatori locali, cum ar fi Tiberiu Greblă, Valentin Toană, Sabin Văduva. Peste 2000 de spectatori au făcut neîncăpătoare, seară de seară, grădina de vară, pentru a-i aplauda pe Dorin Anastasiu, Mihaela Runceanu, Marina Florea, George Grigoriu, Trio Expres, Gheorghe Gheorghiu, pe Umberto Larrys Egama din Republica Centrafricană, pe soliştii de muzică populară Elena Zamfira, Mihai Victor, Ileana Greculescu, Emilia Bubulac, dar şi pe tinerii artişti amatori, dintre care cei mai înzestraţi au fost Lucia Chiriac din oraşul Gh. Gheorghiu-Dej (muzică uşoară) şi Ion Creţeanu din Craiova (folclor). Ceea ce nu înseamnă că n-am reţinut şi numele unor Gh. Moreanu, Daniela Nicoi, Luminiţa Pîslaru, Trio „Azur", Camelia Florescu, Carmen Mihăeşteanu, Dumitru Lupu, Ionela Bîti Ceciu, Teodor Lupu, Ştefan Fronie, Constantin Enceanu.

Unul dintre cele mai „bătrîne" concursuri de acest fel se desfăşoară anual la Rîmnicu-Sărat ; se numeşte „Cîntecul oraşului" şi a ajuns la ediţia a 17-a ! Anul acesta au luat parte 31 de concurenţi din 16 judeţe, toţi numai de muzică uşoară, cu unii dintre ei întîlnindu-ne şi la alte manifestări similare. Juriul, prezidat de compozitorul Aurel Giroveanu, a acordat şi cîteva premii de creaţie ce au răsplătit calitatea unor piese în primă audiţie incluse în repertoriul concurenţilor. Dintre laureaţi am sublinia înzestrările unor : Manuela Bogatu din Drobeta Turnu-Severin, distinsă cu Pr. I (ne amintim calificarea ei cu o compoziţie proprie la secţiunea de muzică de dans, a festivalului „Melodii '84"), Luminiţa Raclariu, grupul „Sirius" inclusiv solistele cu care acesta din urmă colaborează, Victoria Roşu şi Maria Gurău). Urmărind desfăşurarea acestei competiţii „veterane" (augmentată cu recitalurile oferite de Mirabela Dauer, „Savoy", Cornel Constantiniu, Mircea Bodolan, George Nicolescu), nu ne mai miră că, de-a lungul anilor, aici au fost laureaţi Mihaela Oancea, Mihaela Runceanu, George Sava, Ioana Negriloiu, Mariana Milea, Viorel Faur, Doina Stănescu, Doina Moroşanu...

...Şi vom încheia cu bucuriile provocate de concertele „Perpetuum jazz", organizate în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române de aceşti autentici pasionaţi ai genului care sînt Florian Lungu şi Zoltán Boroş, împreună cu maestrul de sunet Alexandru Pîrlea. În fond, şi Capitala are nevoie de mari întîlniri cu jazz-ul, nu numai Sibiul, Braşovul, Costineştiul, chiar dacă bucureştenii se dovedesc, paradoxal, mai greu de urnit către sala de spectacole. Al doilea concert din seria amintită a programat întîlnirea cu reprezentanţi ai celor mai solide centre jazz-istice din ţară : Sibiu (prin „Vocal Jazz Quartet", Silex), Bucureşti („Opus 5", Alexandru Andrieş), Cluj-Napoca (septetul „Dixieland"), Timişoara (trio Liviu Butoi), Suceava şi Botoşani (duo Anca Parghel-Liviu Mărculescu). Iar al treilea s-a sub-intitulat pe drept cuvînt „Gala maeştrilor", căci ce altceva sînt Johnny Răducanu, Marius Popp, Dan Mîndrilă, Eugen Gondi sau pianistul sovietic Leonid Cijik ? Felicitări celor ce ţin aprinsă flacăra jazz-ului !

Octavian URSULESCU

FESTIVALUL — CONCURS DE LA AMARA

Cu certitudine, ediţia din 1985, cea de a XVIII-a a Festivalului de muzică uşoară „Trofeul Amara", a cunoscut şi consemnat un plus valoric menit să îi consacre încă odată popularitatea şi autoritatea de care se bucură. Şi încă, să îl scoată din provinciatul valoric la care părea damnat, dar pe care l-ar putea depăşi acum, impunîndu-se treptat un reper major şi indispensabil al culturii româneşti de muzică uşoară. Care sînt calităţile şi carenţele de formă şi de fond ale unei atari manifestări vom vedea mai departe. Important este însă să reţinem de la bun început faptul că premisele unei realizări de performanţă şi de real ecou există principial dar se cer cultivate cu mai adîncă judiciozitate şi responsabilitate.

Mai amplu ca niciodată, festivalul din vara lui 1985 a înregistrat un număr imens de participanţi. S-au audiat în total 43 de interpreţi participanţi în concurs, s-au acordat 16 premii şi menţiuni unora din cei mai apreciabili, şi aplaudate au fost alte 7 vedete consacrate şi 2 în curs de consacrare în cadrul microrecitalurilor susţinute în fiecare din cele 4 seri. Notabilă între acestea din urmă a fost prezenţa lui Aurelian Andreescu — aflat într-o excelentă formă ; de un deosebit succes s-a bucurat grupul „Expres", plăcut şi reconfortant — Nicu Alifantis, şi, deşi nu într-una din cele mai sclipitoare ipostaze, prezenţa în scenă a Aurei Urziceanu cu cîteva melodii de muzică uşoară a creat o bună impresie. Mai important este însă în cadrul unui astfel de festival (interjudeţean) ceea ce concursul de interpretare relevă ; iar în sensul acesta, util ni se pare să insistăm asupra unor probleme prea mult ignorate şi lăsate voit poate în umbră (din delicateţe), dar care se impun inevitabil a fi luate în considerare şi puse în discuţie. Rostul firesc al acestui festival, asemeni celui al multor altora de felul acesta din întreaga ţară este să detecteze talentele autentice ; iar aici la Amara am avut plăcerea de a recunoaşte cîteva din acestea printre atîţia neofiţi debutanţi. Nu multe valori, e drept, dar e bine şi aşa ; trebuie să faci cunoştinţă cu toţi pentru ca să-l întîlneşti pe acel *unu* dintre ei, care „face toţi banii" şi osteneala audierii. Juriul s-a orientat bine în acordarea laurilor, cu toate că receptivitatea sa justiţiară a avut o preferinţă pentru concurenţii unei singure seri, selecţionînd aproape numai dintre aceştia. Unele „sugestii" i-ar fi putut fi inspirate şi de către celelalte „plutoane" Să sperăm ca şi viitorimea să confirme ceea ce s-a adeverit la Amara în anul acesta şi să mai auzim din partea muzicii uşoare despre Cornelia Florescu (Trofeul Amara), Alexandra Canareica (Premiul Uniunii Compozitorilor), Emilia Diţu (hors-concours), Daniela Balate, Valentin Crişan, Mihaela Trifu (premiile I, II şi III). Şi dacă se nasc, cu prilejul unor festivaluri-concurs asemeni celui de la Amara, anumite aspecte ce ni se par incompatibile, neîmbucurătoare şi ilicite, ele nu sînt decît efectele secundare ale unor probleme de ansamblu şi de concepţie generală care stau în chiar modul lor de organizare şi de desfăşurare. Ar merita, într-un prim rînd, să căutăm cauzele unei asemenea mari heteronomii şi diferenţe calitative în rîndul concurenţilor etalaţi în concurs.

Nu putem reproşa nimănui, adică interpreţilor, că avem de aface uneori cu veleitarismul sec şi cu lipsa valorii artistice în prezenţa cîtorva concurenţi ; dar ne-am putea adresa nedumerirea festivalului însuşi deoarece nu apelează la o cît de discretă selecţie prealabilă şi nu impune anumite criterii condiţionale pentru participare. Unii concurenţi apar aici trimişi de diverse foruri culturale locale şi judeţene ce întîmplător n-au avut termen de comparaţie şi i-au găsit pe aceştia de buni pentru că nu erau alţii mai buni pe aproape. Dar cazul acestor inocenţi e foarte rar. Uneori ai impresia că oricare tînăr entuziast şi iubitor al muzicii uşoare (deci absolut orice tînăr) între 15 şi 30 de ani, cu condiţia să cunoască două melodii, poate fi instalat în scenă şi ascultat de un public imens şi obligatoriu simpatic. Căci, de discernămînt sînt frustraţi unii concurenţi tocmai prin atitudinea ocazională a unor atari festivaluri interjudeţene care încurajează pe toată lumea, împart premii cu nemiluita — pentru că multe sînt forurile organizatorice şi tutelare şi fiecare trebuie, nu-i aşa ?, să ofere premii şi menţiuni —, hrănesc iluzii şi în felul acesta prind curaj şi cei „nechemaţi", în proprii ochi părînd chiar „aleşi" şi nerecunoscuţi. Aşa se face că apar într-una abonaţi ai festivalurilor interjudeţene ; cîte un tînăr sau o tînără are valiza doldora de diplome acumulate într-un îndelungat răstimp, enumerînd un fastuos palmares care a început cu binecunoscutul „premiu pentru tinereţe" (adică pentru simplul curaj de a intra în scenă la o vîrstă minimă), urmînd alte gratulaţiuni pentru perseverenţă, menţiuni speciale sau ordinare, premii „din partea...", onorifice şi de încurajare ; în urma cărora, dobîndind firesc experienţa scenei, ghicind melodia de succes la public, imitînd în frazare, timbru şi accent vocea altcuiva (ştie el/ea cine), copiind în dezinvoltură, în gestică şi coregrafie o stea, reuşeşte

să cucerească și premiul „de popularitate". Și iată cum s-a format încet un tip de concurent care are impresia că experiența concursului este unica școală utilă și eficientă formării sale, căzînd și rămînînd astfel pradă confuziilor subiectiviste în mod fatal și ireversibil. În felul acesta, ia naștere un nou fenomen cultural, e drept, situat irevocabil la periferia esteticului și a înaltului valoric, în inima inautenticului. Este vorba de un nomadism al mediocrității, de o itinerație a spiritului juvenil cu tendințe vedetiste care își face un program („artistic") din a concura și răs-concura la festivalurile de muzică ușoară. Ele sînt urmărite asemeni întîlnirilor de turnir și rodeo și, aproape nelipsiți de la fiecare ediție și localitate-gazdă, mulți devin veșnici concurenți, devin „de-ai casei" — un gen sau specie unică, ușor de recunoscut, inconfundabilă. În culisele spectacolului îi poți vedea declarîndu-și cu emfază veteranismul competitivității personale (la Amara un concurent se prezenta pentru a douăsprezecea oară pe această scenă) ori literalmente plîngînd după premiu (idem ; la Amara și nu numai). Trebuie să fim bine înțeleși ; nu putem avea nici o obiecție împotriva largului acces democratic (al masei) la estrada de concert ; dimpotrivă ! — tot asentimentul. Dar democrația noastră socialistă, care este una a autenticității prin excelență, a creației și adevărului, este în fond o democrație a *valorilor.* Avem nevoie nu pur și simplu de mulți artiști-interpreți ci de mulți artiști-interpreți *buni.* În ideea din urmă, rămîne de înțeles că trebuie să încurajăm aptitudinea și munca și nu ambiția neacoperită, nemotivată plenar. Mișcarea artistică de amatori nu însemnează mișcare amatoristă. Amatorul de artă nu poate fi artist (creator deci) dacă e amatorist. Sînt aici două realități diferite desemnate prin termeni apropiați, opuse și incompatibile. Am fi dorit să nu fie necesar dar se vede că trebuie totuși să reamintim că, atunci cînd spunem *mișcare artistică de amatori,* ne referim la condiția specifică pe care interpretul/artistul o are față de profesionist : aceea de a exercita o altă activitate (profesională) cotidiană în afara pasiunii sale artistice ; nicidecum expresia nu acoperă un minus de exigență față de inconsistența calității, valorii, condiției artistice creatoare. Arta exercitată de amator exclude amatorismul în artă — tocmai pentru a rămîne artă. — Există o categorie de aspiranți la artă și la afirmare hrănindu-se cu iluzia talentului lor, care trebuie făcuți să înțeleagă că un concurs nu este o școală de perfecționare, de educație, de cultivare a calităților. De altfel muzica ușoară nu este singurul domeniu în care se manifestă acest fenomen. El este prezent și cunoscut ca atare și în viața literară, întrucît se face simțit în mod expres în cadrul și cu ocazia festivalurilor-concurs de poezie și proză organizate în foarte multe centre de cultură. Dar să rămînem oarecum la oile noastre în speranța că fiecare domeniu își va surmonta asperitățile particulare.

Numitul fenomen al acestui anume gen de amatorism pe care-l urmărim acum în muzica ușoară este specific unui provinciat-periferism al culturii. Acest fenomen și mod de manifestare are în plus față de cel al diletantismului — din care provine dar pe care îl depășește — adaosul periculos de a fi lipsit cu totul de șansa cunoașterii de sine, a autoevaluării, introspecției critice autoexigente, astfel rămînînd reiterant, trenant, obsesiv. El poate deveni, chiar dacă nu evident nociv, cel puțin plicticos și obositor prin insistența-i specifică.

Muzica ușoară are nevoie și reclamă interpretului talent și originalitate, personalitate interpretativă — unică și inconfundabilă ; așa ceva își deține nativ premisele sau se dobîndește de către interpretul inteligent, sensibil, receptiv și rafinat, care își cunoaște și stăpînește sursele și disponibilitățile artistic-interpretative, depunînd eforturile unei trude de înaltă asiduitate, consecvență și continuitate. Interesează deci aportul personal deoarece muzica ușoară nu trăiește decît prin nou, îndrăzneț, autentic și creativ. Dar tocmai aceasta îi lipsește amatorismului. Uneori interpretul debutant este un oportunist. El parvine în muzica ușoară din alte genuri sau specii ; din folk (și cum oare a putut ajunge „specific" folkului acel *tremolo* exacerbat — deasupra sunetelor mai lungi, care pervertește genul și alterează calitatea vocii ?) sau din disco (păstrînd timbrul său infantil sau preaviril, de o senzualitate aparte cerută de rock-bluesul ultimului deceniu), găsind cu greu fuziunea între melodicitate-sensibilitate și incisivitate-vitalitate coloristică pe care o solicită lirismul specific muzicii ușoare românești. Cîntînd din pur instinct, amatoristul aspirant, de tipul celui pe care-l identificăm ca nelipsit din concursul festivalului interjudețean, nu și-a dat seama că toată lumea cîntă, rîde și dansează dar că nu toată lumea încîntă și antrenează. De aceea este el unul care încearcă să se impună cu orice preț atenției și să culeagă diplome, flori și premii, imitînd starul la modă ori pe cel preferat, putînd chiar comite gafa de a se atașa de o melodie cu totul necorespunzătoare, nepotrivită vocii, registrului său, ș.t.a.m.d.

În fond, pierderea nu e decît de partea publicului. Care însă nu se lasă ușor indus în eroare. Mai ales la Amara, unde publicul acestui festival matur este și el foarte matur. În consecință — pretențios, cu gusturi și opinii bine formate, ferme. Este foarte tînăr, numeric este imens ; vara și în inima Bărăganului irumpe tinerețea rivalizînd, prin prezența vie, cu cea de la Costinești și prin rigoarea sa, cu aceea de la Mamaia (ne referim bineînțeles la publicul festivalurilor omonime, găzduite acolo). Publicul amărean reacționează cu promptitudine ; de la primele motive melodice intonate, atenția lui se concentrează dacă interpretul „are !"..., sau dimpotrivă, se desolidarizează și îl izolează pe concurent în singurătatea din mijlocul scenei atunci cînd „n-are !"... Cuvîntul acesta semnifică totul : consistența în voce, volum, culoarea specifică genului, personalitate, prezență scenică etc. Un public deci care merită toate elogiile.

În general, festivalurile noastre interjudețene de muzică ușoară trebuie să lupte împotriva stagnării care le amenință, încurajînd cu orice preț simpla afluență a concurenților. În special celui de la Amara îi sugerăm asemenea gînduri deoarece aici există deja serioase șanse pentru ca el să devină o manifestare națională deosebită, de o competitivitate salutară, solidă. Cuvenit și posibil ni se pare ca el să nu mai rămînă pe viitor doar la nivelul unei întîlniri de

agrement, situîndu-se astfel, vrînd-nevrînd, în provizorat și pasager, la periferia esteticului, înafara înaltei clase. Avem nu numai premisele dar și toate motivele să facem din Trofeul Amara un festival participant egal și serios la disputa aprinsă pe care muzica ușoară românească o poartă în toate manifestările ei publice de prestigiu pentru urcarea treptelor consacrării.

Pentru aceasta, mai întîi deci, vitale îi sînt cîteva schimbări de optică, renunțarea la a se mulțumi cu reușita unor spectacole de pur divertisment. Un festival concurs are implicit — poate chiar mai prioritare — funcții și virtuți educative. Neabandonat simplei degustări momentane a muzicii, publicul, prin receptarea diversității de ținută și valoare a interpretării își adîncește și rafinează spiritul de judecată, gustul și conștiința estetică. Festivalul-concurs nu trebuie neapărat să apeleze la un număr covîrșitor de participanți, dar trebuie neapărat să beneficieze, în timpul derulării sale, de o prezentare și comentare care să-și dea silința nu doar să amuze spectatorii cu poante subțiri, relaxante, patinînd hazardant între ironie, comic și ilar (ca la Amara), ci să împletească prezența cea bună de spirit cu aceea a aprecierilor și sugestiilor pertinente, critice, eficiente și informative cu referire la muzica ușoară. Respectîndu-se pe sine însuși și astfel pretinzînd a-i fi respectată și apreciată calitatea, festivalul din jurul Trofeului Amara ar putea să-și impună mai întîi un anumit program, o oarecare platformă de principii, care să solicite candidaților îndeplinirea anumitor condiții preliminare urcării în scenă (ca de pildă, cel puțin sosirea lor în timp util și aducerea unor partituri necesare formației acompaniatoare). Și mai departe : desfășurarea în etape, preliminare și eliminatorii, introducerea unui repertoriu (sau a unui singur cîntec) impus, verificarea prin sondaj a repertoriului deținut și declarat de interpret, inițierea unui concurs de creație pe lîngă acela de interpretare ș.a. S-ar putea realiza toate acestea, credem și sîntem siguri. Fie să nu ne rămînă în deșert cuvintele și cei ce au urechi de auzit să ia aminte și să audă. Considerăm că e bine și că e timpul să acordăm mai multă atenție responsabilă și grijă efectivă inventivității perpetue a muzicii noastre ușoare, formelor ei de manifestare, asistînd-o cu mai multă solicitudine din partea cuvîntului și cu rigoarea judecății de valoare, nu cu critica atotmăgulitoare, satisfăcută de sine, care încă mai învăluie în mare măsură genul.

Marin MARIAN

RECENZII

STUDII DE MUZICOLOGIE VOL. XVIII

Cel de-al XVIII-lea volum de *Studii de muzicologie*, apărut la Editura muzicală, sub îngrijirea Biroului de critică și muzicologie al Uniunii compozitorilor, coordonator științific — Alice Mavrodin, debutează cu articolul privind *Înflorirea vieții muzicale românești parte integrantă a amplului proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate*, semnat de Nicolae Călinoiu. Volumul continuă cu o analiză a melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță realizată de Rodica Oană-Pop. Autoarea îl prezintă pe compozitor ca maestru al valorificării acestui inepuizabil izvor de inspirație.

Centenarul Zirra (iunie 1983) a prilejuit includerea în volum a manuscrisului său cuprinzînd *Păreri critice asupra muzicii românești*, material inedit, constituind prelegeri ținute la Conservatorul din Iași, asupra muzicii bisericești, folclorului muzical și creației culte românești. Consacrate aceluiași centenar contribuțiile lui Alexandru Cosmovici *(Din viața și creația compozitorului Alexandru Zirra. Amintiri)* și Iosif Sava *(Alexandru Zirra și altitudinea intelectuală a compozitorului epocii)* sînt de o deosebită importanță pentru biografia acestui compozitor prolific, pedagog și conducător al unor importante instituții muzicale.

În *Momente din biografia unei capodopere* Elena Zottoviceanu face cunoscută corespondența lui George Enescu, păstrată la Biblioteca Operei Mari din Paris, referitoare la premiera operei *Oedip*. Prin multitudinea de sugestii psihologice, detalii biografice, aceste documente întregesc portretul marelui compozitor, contribuind totodată la conturarea destinului scenic al capodoperei sale, problemă care l-a preocupat și pe Dorin Constantin Iosof ; acesta se referă la *Fotocopierea și aducerea în țară a partiturii operei „Oedip" de George Enescu*, reactualizînd astfel un moment din istoria reprezentării operei enesciene pe scena Operei Române din București.

Gernot Nussbacher introduce cititorul în Brașovul muzical al secolului XVI ocupîndu-se de *Organiști și compozitori transilvăneni — Hieronymus Ostermayer și Valentin Greff-Bakfark ;* autorul adaugă noi date la cunoașterea rădăcinilor artei organistice al cărei strălucit reprezentant este acest oraș.

Publicarea studiului *Compozitori bizantini în manuscrisul 2406 Atena* datorat muzicologului Miloš Velimirovici (traducere din limba engleză de Hrisanta Trebici-Marin) este de o reală importanță pentru cunoașterea repertoriului păstrat de cîntări bizantine, avînd ca principal centru orașul Constantinopole. Rămînînd în ambianța muzicii bizantine menționăm comentariile muzicologului Gheorghe Ciobanu *Pe marginea Congresului internațional de bizantinologie de la Viena (1981)* a cărui temă generală a fost *Bizantinologia și anul 2000. Retrospective și prospecțiuni.* În acest context, autorul se referă numai la lucrările Simpozionului de muzicologie care a avut ca obiectiv

studiul *Muzicii bizantine dintre anii 1453 și 1832 ca sursă (informativă) asupra practicii muzicale și a teoriei dinainte de 1453.*

Despre *Școala de cîntări de la Buzău* și mai ales despre începuturile ei semnalate documentar din secolul IV, dar a cărei organizare se înfăptuiește abia în secolul XVI, ne vorbește Corneliu Buescu. Autorul, dispunînd de o bogată și mai puțin cunoscută documentare, consemnează momentele cele mai importante din existența acestei școli de cîntări, citează nume de psalți vestiți, care prin activitatea lor susținută și prin creația lor au contribuit la formarea unor întregi generații de cîntăreți ce au cultivat dragostea pentru neamul și muzica românească.

Muzicologul Vasile Vasile se ocupă de *Contribuția revistei „Arta" (1883—1896) la dezvoltarea muzicii românești.* Autorul subliniază meritele revistei — apărute în urmă cu un secol la Iași, sub conducerea lui Titus Cerne — militantă pentru o muzică națională bazată pe creația populară, cea dintîi revistă muzicală autentică de la noi, încercînd să cuprindă întreaga gamă de probleme pe care le ridica viața artistică a vremii.

Asemănarea dintre tema Variațiunilor op. 21 nr. 2 „über ein ungarisches Lied" de Brahms și cîntecul de stea *Trei păstori se întîlniră* prilejuiește muzicologului Francisc László (în studiul intitulat *Brahms : „Variațiuni pe melodia Trei păstori se întîlniră" ?*) examinarea critică a unor diverse opinii, aprofundarea riguroasă a cercetării acestui interesant caz.

Emilia Comișel publică, sub titlul *Din corespondența muzicienilor noștri cu Maurice Ravel,* scrisori ale acestuia către Dumitru Georgescu-Kiriac și Constantin Brăiloiu din care răzbat sentimentele de admirație ale marelui compozitor francez pentru muzica românească și creatorii ei. În cadrul aceluiași volum, Emilia Comișel propune *Elemente comune în muzica folclorică a popoarelor balcano-danubiene și mediteraneene.* Studiul reliefează acele trăsături care pledează pentru apartenența muzicii folclorice românești la fondul originar latin și mediteranean printr-o minuțioasă analiză privind comunitatea de genuri și stiluri — genuri ocazionale, neocazionale, morfologice și de sinteză.

Béla Bartók și folclorul românesc. Noi mărturii — este tema prelegerii semnate de Titus Moisescu, ocazie de a pune în lumină primele contacte ale muzicianului maghiar cu muzicienii români ca și, mai ales, trimiterea, lui D. G. Kiriac a celor „38 de cîntece din Bihor", prezentarea manuscrisului, urmărirea circulației lor.

Prin *Raportul subiectiv-obiectiv — problemă fundamentală a docimologiei interpretării muzicale* Mircea Dan Răducanu abordează probleme ale perfecționării învățămîntului instrumental superior. La rîndul său, Dan Scurtulescu se ocupă de complexitatea relației operă-interpret relevînd acordul dintre determinarea istorică a creației și contextul estetic al execuției *(Interpretare și stil în muzică).*

Cel de-al XVIII-lea volum de *Studii de muzicologie* se încheie cu portretul pe care Ovidiu Gheorghe Maieru îl face compozitorului transilvănean, Titus Liviu Maieru (1875—1916).

Constanța ȘULEA

CÎNTECE PENTRU COPII DE AUREL GIROVEANU

Desigur că personalitatea compozitorului Aurel Giroveanu se definește, mai ales, prin contribuțiile sale originale, realizate în genul muzicii ușoare, continuînd linia de creație pe care astăzi o putem numi, fără discuție, clasică. Faptul că măcar unul din prețuitele sale șlagăre poate fi, neîndoielnic, fredonat de oricare dintre noi, consider că este cea mai însemnată contribuție a compozitorului, pentru care, de altfel, și cîntecul pentru copii și tineret, apoi muzica de film au constituit genuri în care a activat cu deosebită pasiune, avînd realizări notabile.

Cu mult interes, am așteptat realizarea colecției de autor *Zîmbet și soare,* despre care eram informat că se pregătește de cîtva timp. La Editura Muzicală, în redacția lui P. Simionescu, a apărut de curînd culegerea, pe care Aurel Giroveanu și pictorița Tia Peltz au pus-o la dispoziția copiilor, ca un omagiu adus frumuseții și sincerității cu care micile vlăstare cîntă patria, partidul, frumusețile naturii, viața, pacea. Cele 34 de lucrări înscrise în colecție sînt realizate la unison, la două și trei voci, cu sau fără acompaniament de pian, în așa fel încît să servească variatelor necesități de interpretare, satisfăcînd deci cerințele marii accesibilități, dar și răspunzînd cererilor de concert ale corurilor de copii de mare virtuozitate. Portretul țării este creionat, de pildă, în *Floare albastră* (versuri Ed. Jurist), unde, cu un ambitus melodic întins și o ritmică ternară este melodizată următoarea idee poetică : „Pe-un plai de frumuseți / crește-o mîndră floare / ape limpezi, munți semeți / a cuprins sub soare." Desigur că melosul blînd, cu conținut patriotic, caracterizînd și alte lucrări, uneori se îmbracă într-o haină avîntată, imnică, alteori demonstrîndu-ne, foarte convingător, obîrșia lui din folclorul copiilor. Partidului și conducătorului iubit, îi sînt, de asemenea, dedicate cîteva cîntece, foarte cunoscute și apreciate. Mă refer la *Pionieri din România* (versuri M. Block), *Stejarii din stejari* (versuri Carmen Constantinescu), *Anii noștri luminoși* și *Șoimii României* (versuri M. Block). Cîntece pentru copii foarte mici se alătură, în volum, alcătuirilor muzicale metaforice, dedicate pionierilor, surprinzător fiind faptul că, prin conținut și prin structură, toate piesele sînt destinate a fi cîntate de copii, nu ascultate. Dialogul muzical cu structură polifonă, armonia născută din melodia caldă, voioasă și senină, alteori marșul cadențat, toate aceste posibilități expresive sînt mînuite de autor cu veritabilă dexteritate, prin registru, țesătură și prin spirit lucrările demonstrînd calitățile care le-au determinat marea popularitate. Cîntece dedicate mamei, diferitelor viețuitoare din mediul înconjurător, apoi sărbătorilor (la care cîntăreții vin cu brațe de flori), preocupărilor specifice (ca acel celebru *Micul fotograf*), aspirațiilor de soare și pace, toate aceste partituri reflectă stilul compozitorului, pentru care romanța și cîntecul popular, de mult timp, au fost reunite pe un

anumit drum al modulației, al notelor cromatice netulburînd decît pentru scurt timp diatonismul. Primăvara vieții, copilăria este la ea acasă, în această muzică deosebit de inspirată a compozitorului A. Giroveanu, ce pare că este un iscusit cunoscător al secretelor veșnicei primăveri a vieții și muncii.

Cu o ocazie recentă, l-am întîlnit pe compozitor și l-am întrebat ce reprezintă colecția *Zîmbet și soare*, în cadrul general al creației sale. Reprezintă o mică ilustrație a activității mele permanente, sublinia Aurel Giroveanu, privind vîrsta și educația tinerelor vlăstare, ea conținînd toată dragostea reciprocă pe care am avut-o pentru și din partea copiilor, viața trăită în mijlocul lor. O dată în plus, trebuie deci privită această culegere ca o oglindă cuprinzătoare a preocupărilor în domeniul respectiv, printre care se mai găsesc înscrise, de altfel și cele cinci operete radiofonice pentru copii, realizate de-a lungul anilor și recentul spectacol de estradă pentru copii *Olimpiada veseliei*, scris în colaborare cu B. Constantinescu și H. Eliad și prezentat de Teatrul de Stat din Ploiești în finala ediției de anul acesta a Festivalului național „Cîntarea României".

Firesc, din curiozitate, l-am întrebat pe maestrul Giroveanu ce se află pe masa de lucru, ce partituri definitivează, la ce proiecte se mai gîndește. Astfel, am aflat că opereta *Escu*, cu un libret de Cecilia Silvestri, după T. Mușatescu, se află într-un stadiu avansat de elaborare, alături de o serie de cinci lucrări de muzică ușoară, pregătite pentru prima lor audiție. Anului internațional al tineretului, A. Giroveanu i-a mai dedicat și lucrarea, terminată deja, *Noi, tineretul întregii lumi*, constituindu-se deci într-un semn în plus al tinereții spirituale ce-l caracterizează pe muzician.

Anton DOGARU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

TIBERIU ALEXANDRU

PORTRAIT

Iosif HERȚEA

Au temps de mes années d'études au Conservatoire de Bucarest, je me souviens que tous mes camarades de promotion (1960), aujourd'hui professeurs de musique, musicologues ou compositeurs, nous tous enfin témoignions au professeur Tiberiu Alexandru une estime toute particulière, mêlée d'une affection pleine de respect, bien que la plupart d'entre nous le connaissions alors assez peu, plus précisément du cours des Instruments de musique populaire dont la durée fut plutôt courte. Ce que nous apprécions, surtout, chez lui, c'était la note soignée et distinguée de ses leçons et de sa propre tenue ainsi que le respect non dissimulé qu'il nous accordait. Plus tard cependant, comme chargé de recherche à *l'Institut de Folklore* (aujourd'hui *l'Institut de Recherches ethnologiques et dialectologiques*) de Bucarest, j'ai eu la chance de le connaître de plus près et de pouvoir ainsi apprécier encore d'autres aspects de sa personnalité : en premier lieu sa générosité en toute chose — pour vous offrir, au temps requis, l'orientation bibliographique ou méthodologique opportune, pour vous diriger à des sources documentaires d'archives insoupçonnées, pour vous suggérer un thème d'étude ou de communication scientifique, pour vous *écouter* enfin, patiemment, et vous répondre ensuite, avec pondération mais sans ostentation, réchauffant sa parole d'un sourire courtois, ou le regard animé et la voix soudainement vibrante lorsque le sujet de l'entretien le passionnait. Des traits psychiques que je ne puis aujourd'hui séparer des qualités professionnelles que tout le monde connaît au maître de recherche et au musicologue, à l'ethnomusicologue plutôt, qu'est Tiberiu Alexandru.

Parmi ces dernières, je suis tenté de mentionner tout d'abord le fini de ses travaux, à commencer par le langage — clair et toujours bien approprié au thème — et finissant par la tenue rédactionnelle de ses livres ; puis, je m'empresse d'ajouter à ces deux premiers as-

pects, la richesse de l'information, l'argumentation rigoureuse de ses assertions, l'équilibre et la prudence des hypothèses qu'il avance, sans oublier l'adéquation des thèmes abordés aux exigences du domaine choisi imposées par le stade actuel des recherches tant sur le plan national qu'international. A ce respect des autres et de lui-même — qui renferme, somme toute, les vertus que je viens d'énumérer —, s'ajoute, et non pas en dernière instance, un profond patriotisme, concrétisé dans l'attribution d'une grande partie de son temps de travail, le long d'années durant, à des activités et écrits de large utilité socio-culturelle.

Ce cours d'Instruments de musique populaire dont j'ai fait mention au début ne fut pas un simple moment passager dans la vie de l'ethnomusicologue. En réalité, il venait mettre un terme à une activité didactique de plus de vingt années. Elle s'est fondée sur des études universitaires de la meilleure école, achevées par un diplôme de l'Académie de Musique et Art Dramatique, section Pédagogique (en 1936) ainsi que par un deuxième diplôme du Séminaire Pédagogique Universitaire „Titu Maiorescu" de Bucarest (en 1937). La carrière de professeur de Tiberiu Alexandru commence à Timişoara comme maître suppléant de musique au lycée „Constantin Diaconovici Loga" dont la renommée était de bonne tradition ; bien qu'il n'y enseigne qu'une seule année scolaire (1938/39), les réalisations pédagogiques notables — et mémorables — ne manquent pas. C'est, entre autres, la mise en scène, avec les élèves du lycée, de l'opérette *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, les spectacles étant donnés sur la scène du Théâtre d'Opéra de la ville ; dans le même temps, le professeur assume la fonction de maître de chœur de la Chorale *„Reuniunea Română de cîntări şi muzică"* (Société Roumaine de Chants et Musique), à Caransebeş, ville où il avait fait ses classes primaires et secondaires. L'année même de son départ du lycée de Timişoara, l'Inspectorat scolaire régional exprime par écrit son regret de perdre un enseignant si apprécié „pour les hautes qualités prouvées (...) dans son domaine autant que pour son zèle et son heureuse nature". Tiberiu Alexandru quittait la chaire du lycée „C. D. Loga" à la sollicitation expresse des *Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains,* institution avec laquelle il collaborait depuis sa dernière année d'études sur le conseil de son ancien maître Constantin Brăiloiu, en compagnie duquel d'ailleurs il professait cette activité. Une fois que celui-ci se fût établi à l'étranger, en 1943, Tiberiu Alexandru le remplace à la chaire de folklore, de *l'Académie de Musique et Art Dramatique* de Bucarest, d'où — au moment de la transformation de celle-ci — il passera chef de travaux à la chaire de folklore de *l'Institut d'Art* (1948—1950) dirigée par Harry Brauner, après quoi, il fonctionnera alternativement comme chargé de cours, professeur et professeur- titulaire de la chaire de folklore du *Conservatoire de Musique „Ciprian Porumbescu"* de Bucarest (de 1953 à 1959).

Ce n'est pas seulement le tout premier commencement de son activité de folkloriste qui se lie au nom des *Archives de Folklore* et, surtout, à celui de Constantin Brăiloiu dont, avec le temps, Tiberiu Alexandru devint le plus proche collaborateur. En réalité, la nouvelle activité marque dans une grande mesure la nature de ses préoccupations et tout son style de travail comme chercheur. J'envisage l'infatigable passion avec laquelle il travailla à l'organisation et l'enrichissement des collections des *Archives de Folklore,* que d'ailleurs il a effectivement dirigé en 1943 et 1945 et dont on lui doit en grande partie la sauvegarde grâce à l'évacuation assurée à l'époque des bombardements de la seconde guerre ; j'envisage aussi l'inégalable dépense de lui-même pour mettre en valeur par le disque le folklore roumain authentique, activité déployée dans le pays comme à l'étranger. Il va du reste se consacrer inlassablement à ce genre de préoccupations aussi à *l'Institut de Folklore* — fondé en 1949 — où, consécutivement, il sera chef de la Discothèque, chef du Secteur de Documentation, puis chef du Secteur musical de recherche (ce dernier poste de 1968 à 1974).

Parti sur cette voie, il reprend — pour la traduire en acte — une plus ancienne initiative de C. Brăiloiu, l'enregistrement sur disque des plus intéressantes collections de folklore musical, dans le but déclaré de pouvoir offrir aux chercheurs du lendemain „les documents qui permettent de répondre à toutes les questions qui surgiront après nous" [1], compensant ainsi les inévitables limites des notations musicales. De 1960 à 1962, il réalise d'abord l'ample *Anthologie de musique populaire roumaine* comprenant deux chemises à 3 disques chacune, avec brochures complémentaires de textes explicatifs rédigés en roumain, français, anglais et russe ; puis, peu après, une seconde anthologie : *The Folk Music of Romania* qui est en fait le 18e volume de la série discographique „The Columbia World Library of Folk and Primitive Music", éditée par A. Lomax et publiée à New York ; le texte explicatif de cette dernière anthologie parue en 1963 est signé par Tiberiu Alexandru et A. L. Lloyd. La même année, il édite — avec la collaboration de Al. Amzulescu — le disque des *Cîntece bătrîneşti (balade)* / Chants épiques (ballades) /, publié à Bucarest, par l'Electrecord. Ultérieurement, il élabore le projet d'une collaboration suivie avec la Maison du Disque Electrecord pour des séries discographiques groupées par zones ethnographiques, genres et instruments ou ensembles instrumentaux de musique folklorique, les disques respectifs devant offrir des pièces de valeurs conservées dans les archives de *l'Institut d'Ethnographie et Folklore* (succes-

seur de l'ancien *Institut de Folklore)*. Malheureusement, cette séduisante initiative reste sans conséquences pratiques immédiates [2].

Le prestige international acquis au long de trente années de recherches, collectes, enregistrements dans les studios et sur les lieux, avec des sujets de presque toutes les zones folkloriques de Roumanie, sans oublier l'organisation exemplaire des collections d'archives de *l'Institut d'Ethnographie et Folklore*, lui vaut d'être invité par l'Egypte afin d'offrir son assistance et ses conseils aux spécialistes egyptiens, dans le but d'organiser sur des bases institutionnelles la recherche du patrimoine musical folklorique du pays. Dès lors, entre mars 1965 et novembre 1967, accompagné par le folkloriste égyptien Emile Azer Wahba, Tiberiu Alexandru entreprend plusieurs expéditions dans la zone du Delta du Nil et tout au long du fleuve jusqu'auprès des sources. Collectes et recherches d'une richesse exceptionnelle et d'une valeur scientifique peu commune dont témoignent les centaines de fiches (répertoires, coutumes, genres, instruments de musique, sujets etc.), de négatifs blanc-noir et diapositives en couleur, de bandes de magnétophone comptant plus de 21 heures de musique (réalisées avec un appareil stéréophonique du type „Sony" à la vitesse de déroulement de 19 cm/sec.). La qualité acoustique des enregistrements (effectués surtout en plein air, sans aucune „mise en scène" mais, au contraire, en laissant toute liberté de manifestation aux sujets dans le contexte des circonstances respectives) est elle aussi exceptionnelle; j'ai pu m'en convaincre en écoutant, à Bucarest, les copies que T. Alexandru a obtenues au bénéfice des Archives de *l'Institut d'Ethnographie et Folklore*. Ces enregistrements ont constitué la sources des trois disques anthologiques publiés au Caire : une chemise de 2 disques intitulée *The Folk Music of Egypt* (1967) [3], avec textes explicatifs en arabe, français, anglais et allemand, comprenant les principales catégories fonctionnelles et morphologiques, genres et styles du territoire exploré et représentant „...the best and most authoritative and comprehensive documentation on Egyptian Folk Music available" (voir J. Pacholczky dans *Ethnomusicology*, no. 2/1972, Los Angeles) ; un disque intitulé *Folk Melodies from Nubia* (1970) [4], en réalité une monographie sonore, de proportions restreintes, de tout le répertoire rituel nuptial de la Nouvelle Nubie (dans le nord du territoire d'Assouan). Si l'on ajoute à tout cela le zèle dépensé par Tiberiu Alexandru pour organiser sur des bases scientifiques modernes les archives du Centre de Recherche de musique folklorique du Caire et les deux études rédigées et publiées jusqu'à présent sur des problèmes d'organologie égyptienne comparée, on finit par se rendre compte de l'important apport que l'école d'ethnomusicologie roumaine a offert par le truchement de Tiberiu Alexandru à la civilisation musicale égyptienne en particulier et à l'ethnomusicologie en général. Dans ce sens et non moins important fut le travail analogue effectué par l'ethnomusicologue roumain, en 1979, pendant trois mois, au Soudan, en compagnie des spécialistes du Centre de Folklore de Khartoum.

Prenant comme point de départ de ses activités la conviction — qui, par ailleurs, était aussi celle de son maître, C. Brăiloiu — qu'avant toute chose il est nécessaire de constituer une collection de documents aussi riche que possible et de la transformer ensuite dans un instrument efficace d'information et de mise en valeur, par de multiples voies, des trésors qu'elle contient, Tiberiu Alexandru accepte, dès 1950, de consacrer une bonne partie de ses efforts à la large diffusion des résultats obtenus dans la recherche du folklore musical roumain ; s'appliquant à guider d'une manière directe et immédiate le mouvement musical amateur, il est l'auteur de nombreux articles, comptes rendus, présentations et chroniques de disques, conférences et leçons, consultations concernant le répertoire et la manière d'adaptation harmonique et instrumentale, offertes gracieusement à la majorité des orchestres de musique populaire du pays, arrangements de folklore pour des ensembles choraux de 2 et 3 voix égales, émissions radiophoniques et télévisées etc. Il leur ajoute son assistance comme spécialiste dans les commissions d'audition des solistes et des ensembles de musique folklorique en vue d'enregistrements pour le disque Electrecord ou bien pour les transmissions de la RTV, ainsi que ses participations aux juris des concours et festivals de folklore. Le film ne fut pas non plus sans jouir de son aimable et compétent concours : en 1956, il s'occupe de la direction scientifique du long métrage *Ciocîrlia* (L'Alouette) — mise en scène : I. Bostan ; ensuite, il se voit sollicité pour la suite cinématographique *Doina Oltului* (La doïna de l'Olt) qui fut distinguée du Prix d'Honneur du Festival des Films Documentaires organisé à Paris (oct. 1958) par la Fédération des Peuples Latins ; puis c'est le tour du beau film *De rupi din codru-o răurea* (Petit rameau chantant...) mis en scène par P. Cojocaru (1975), dédié aux facteurs de flûtes champètres de Hodac (dép. de Mureș) et dont le commentaire lui appartient, rédigé en versions française, anglaise et espagnole. Mais, par le documentaire assisté de ses conseils, le folklore musical roumain franchit aussi bien les frontières du pays ; c'est le cas du film pour la télévision ouest-allemande, *Sur les traces de l'authentique*, réalisé en 1981 par Oskar Berger, ainsi que des films de la B.B.C. (scénarios et commentaires de A. I. Lloyd, mise en scène B. Gavin) sur le folklore du Maramureș (1972) ; ajoutons-y, à titre spécial, la pellicule dédiée à Belá Bartók, *The Miraculous Circumstance* (1981), distinguée du prestigieux Prix „The

Golden Harp" décerné pour l'année même. Me semble tout aussi significatif dans ce sens le fait que le si fameux film de P. Paolo Passolini, *Oedipe-Roi* (1967), a eu, comme unique source de son illustration musicale, *l'Anthologie de la musique populaire roumaine sur disques*, élaborée par T.A. dans l'intervalle 1960—1962, comme nous l'avons déjà montré ; pareillement, les disques réalisés avec la musique folklorique égyptienne ont servi à l'illustration musicale d'un film consacré aux vestiges d'art de l'Antiquité sur la terre des Pharaons (réalisé en 1969).

Néanmoins, c'est bien sur l'incontestable valeur des ouvrages de spécialité de Tiberiu Alexandru que réside son prestige le plus solidement bâti. Le point de départ — moment décisif sur son chemin d'éminent ethnomusicologue — fut l'élaboration et publication du volume sur les instruments de musique des Roumains *(Instrumentele muzicale ale poporului român)* [5], le premier (et jusqu'à ce jour le seul) ouvrage monographique d'organologie roumaine construit à partir de critères scientifiques. La grande différence de niveau théorique — tant du point de vue de la description que de la conception — dont fait preuve la précaire bibliographie qui précède l'étude rédigée par T. Alexandru, son caractère épars et dépourvu de continuité systématique mettent en lumière avec encore plus de clarté l'intérêt bien fondé de son ouvrage. Dans ses 387 pages, il est question des plus de 50 types et variantes d'instruments de musique populaire qui existent dans la pratique courante — soient-ils de vieille tradition autochtone ou d'origines diverses mais adoptés avec le temps et assimilés dans le répertoire local. Par le recours à toutes les sources bibliographiques connues jusqu'à la date de la rédaction, ainsi qu'à tout le matériel documentaire recueilli personnellement ou par d'autres spécialistes et conservé dans les Archives de l'Institut de Folklore, T. Alexandru répond aux impératifs les plus importants de l'organologie en matière d'instruments de musique populaire, à savoir : (a) *la terminologie* (ancienne et actuelle ; littéraire et vernaculaire) (b) *la description* et *la mensuration aussi précise que possible* des détails morphologiques ; (c) *la technique d'exécution ;* (d) *les modes d'accorder* l'instrument et les possibilités acoustiques et musicales de celui-ci en fonction de la technique d'exécution ; (e) *le style ;* (f) *le répertoire propre ou d'emprunt* de l'instrument respectif ; (g) *sa fonction artistique et sociale* (avec un regard spécial sur ses modes d'emploi — seul ou dans l'ensemble instrumental, sur les modalités ou systèmes d'accompagnement, d'instrumentation et harmonisation, sur les significations que comporte l'instrument et l'instrumentiste-interprète ou facteur dans la tradition orale, enfin sur le rôle tenu par l'instrument dans les usages, légendes et croyances qui s'en rapportent) ; (h) *la technologie de la construction zonale* (territoriale) des types d'instruments ; (j) *l'évolution historique* dans le temps et l'espace c'est-à-dire d'une zone à l'autre etc.

On se rend compte facilement que les informations disponibles à l'époque de la rédaction de l'ouvrage ne pouvaient couvrir d'une façon homogène toutes les catégories de problèmes énumérés, pour chaque instrument à part. D'ailleurs, c'est là un aspect qui encore aujourd'hui reste difficilement réalisable et même dans des conditions de travail idéales. L'auteur lui-même se montre conscient des lacunes probables et possibles et, dans un chapitre introductif, se donne la peine d'expliquer les causes de cette situation. Cela ne rend que plus louables ses efforts — et sa réussite — de prêter à l'ouvrage certaine relative unité et densité de l'information par des références de détail (imprimées en petits caractères), des notes en bas de page, des dessins, des illustrations musicales, et surtout par un groupage-annexe de 80 pièces musicales (lui aussi complété de notes explicatives ayant trait à l'accordage, au timbre, style, répertoire, statut social de l'instrumentiste etc.) ainsi que par un second groupage de 69 reproductions photographiques. Le volume s'achève par un résumé de l'ouvrage, au fil des chapitres qu'il renferme, rédigé en français et russe, et un considérable index des noms et matières.

La nouveauté du thème, son traitement rigoureux, la tenue typographique du volume et le langage bien équilibré où termes scientifiques et présentation largement accessible s'allient avec aisance, ont apporté à l'ouvrage de Tiberiu Alexandru le succès qu'il méritait, donnant lieu à des comptes rendus élogieux de la part de renommés spécialistes de Roumanie et de l'étranger.

Parmi ceux-ci, George Breazul apprécie le livre „comme l'un des plus solides et détaillés (ouvrages) que l'ethnomusicologie roumaine a réalisés jusqu'à présent" [6], alors que A. L. Lloyd, le distingué folkloriste anglais (dont l'auteur acquit à cette occasion l'estime et la sympathie, devenues la source d'une amitié durable) note : „This work is a model of its kind ; and it is a kind that is all too rare" [7]. L'année même (1957), dans un compte rendu publié à Berlin par E. Stockmann (celui qui, avec E. Emsheimer, aura l'initiative de l'admirable série de volumes compris sous le titre générique de *Handbuch der europäischen Volksinstrumente*, série dont il aura la direction en sa qualité d'éditeur), Tiberiu Alexandru est désigné comme „der beste Kenner rumänischer Volkinstrumente" [8] ; à son tour, B. Sárosi (celui qui, en 1967, devait publier le premier volume de la série à peine mentionnée, soit *Die Volksinstrumente Ungarns* [9]) déclare dans un article que „l'ouvrage peut être rangé parmi les meilleurs du genre" et qu' „il nous offre aussi une multitude d'indications utiles

dont il faudra tenir compte lorsque nous ferons le projet d'un ouvrage analogue" [10].

Tout de suite après ce premier succès, Tiberiu Alexandru se remet au travail dans le but d'approfondir sans relâche différents aspects du thème déjà abordé. Au cours de l'année même où paraissait le tome que nous venons de présenter, à Budapest était publié le fameux recueil d'études consacrées à la mémoire de Belá Bartók à qui l'on rendait ainsi hommage : *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Tiberiu Alexandru y prend part avec une étude intitulée *Tilinka. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument*, la *„tilinca"* étant un des types de flûtes pastorales les plus intéressants qui puissent être rencontrés en Roumanie, une flûte semi-traversière, dépourvue de trous pour les doigts. L'année suivante il publie son étude sur le violon comme instrument de musique populaire *(Vioara ca instrument muzical popular)* dans la *Revista de folclor* no. 3/1957. Dans le compte rendu qu'il fit de toute la revue, Constantin Brăiloiu apprécia cette étude comme un „très remarquable article", éloge suivi par cette phrase édifiante : „Il est à donner en exemple à tout spécialiste de l'organologie, tant pour la richesse et la précision de l'information, que pour la sensibilité musicale dont il témoigne" [11].

Des matériaux recueillis en vue du volume sur les *Instruments...* il extraira les données nécessaires à une étude sur un village du centre de la Transylvanie spécialisé dans la confection artisanale des flûtes. Cette collectivité — au sein de laquelle aujourd'hui un considérable nombre de familles confectionnent des flûtes que les facteurs vendent eux-mêmes dans les stations balnéaires et sur le littoral de la Mer Noire — l'auteur la suivra d'un oeil plein d'intérêt pendant plus de quinze ans non seulement dans un but purement organographique, concernant la technologie de construction des instruments de musique populaire, mais aussi pour signaler les mutations qui, durant ce laps de temps, devaient intervenir dans le statut social des artisans et des instruments en cause. L'étude qui en résultera, publiée en 1965 sous le titre *Despre meşterii „fluieraşi" din Hodac* [12] (Sur les artisans „flûtistes" de Hodac), sera la première sur ce thème dans la littérature roumaine de spécialité et la recherche de Tiberiu Alexandru — prise dans son ensemble d'ailleurs — s'inscrira comme un modèle digne d'être suivi, depuis la succession des plans examinés et la stratégie de l'investigation, jusqu'à la mis e en valeur théorique et pratique du thème choisi. Une partie de ce matériel sera utilisé par l'auteur dans sa communication sur la *Recherche des instruments de musique populaire en Roumanie,* présentée à la XIIIe Conférence annuelle de l'International Folk Music Council (IFMC), à Sinaia, en août 1959 ; elle sera publiée en 1960 [13].

Un autre ouvrage de large intérêt, tant pour les lecteurs du pays que de l'étranger, est celui sur la flûte de Pan roumaine *(Naiul românesc* [14]). Le fait d'avoir publié une étude sur ce thème, en l'élaborant avec la compétence qu'on lui connaît, est particulièrement important compte tenu de l'attrait empreint de curiosité et des commentaires déclenchés surtout par le contraste entre les ressources musicales réduites attribuées à cet instrument (attesté dans l'Antiquité et dans quelques cultures „exotiques") d'une part, et les „vertus" concertantes dont il témoigne grâce à la virtuosité de certains instrumentistes roumains, à commencer par l'inégalable Fănică Luca (autour des années '40) et culminant avec la série des disciples de ce dernier qui se sont affirmés dans les années '60 et '70. L'étude de Tiberiu Alexandru fut publiée aussi dans la prestigieuse collection *„Studia instrumentorum musicae popularis"* [15] dirigée par Ernst Emsheimer.

A l'organologie encore, Tiberiu Alexandru consacre deux études à partir des matériaux documentaires égyptiens dont j'ai déjà fait mention. Il s'agit des *Instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays des Balkans* [16] et *De la „kissar" la „semsemiya" (Tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt)* [17] / Du „kissar" à la „semsemiya" (Tradition et innovation dans la musique populaire d'Egypte)/. Elles costituent une contribution originale à l'organologie comparée, les descriptions et les commentaires étant rapportés à des analogies et des parentés signalées dans la typologie de l'instrumentaire sur une aire géographique relativement étendue, avec des références plus nombreuses à la zone balkanique et — par extension — au bassin méditerranéen.

Les similitudes évidentes — depuis la terminologie jusqu'aux formules et structures mélodico-rythmiques — sont clairement explicitées et légitimées d'une façon convaincante par les échanges culturels attestés sans interruption le long de plus de deux millénaires dans cette partie du monde. Par exemple : la relation *semsemiya* (contemporaine de nous autres) — *kissar* (décrit par G. A. Villoteau à l'occasion de la campagne napoléonienne en Afrique septentrionale) — l'antique *lyre* d'Apollon décrite par Homère.

S'efforçant de réaliser un plus ancien voeu des devanciers, Tiberiu Alexandru passe, de 1969 à 1974, à la tête d'une ample action destinée à instituer *une collection nationale des instruments de musique populaires,* collaborant dans ce but avec le musée Brukenthal de Sibiu. Une intense activité est à cette fin déployée en acquisitions, recherches sur les lieux concernant des facteurs d'instruments, collectes d'informations sur les bases d'un *Questionnaire* [18] dûment établi, expositions temporaires, symposiums etc. Malheureusement, pour

des raisons d'ordre administratif, l'action déclenchée ne continua plus après 1974. Cependant, l'incessante accumulation de données et idées regardant l'instrumentaire musical roumain, accumulation qui se place aussi bien avant qu'après l'édition (hélàs, trop vite épuisée) du volume monographique *Les Instruments...*, constitue actuellement une garantie de l'intérêt que va susciter la future *Encyclopédie des instruments de musique populaire roumains* à laquelle Tiberiu Alexandru travaille avec application et minutie depuis un certain nombre d'années déjà. Sur sa table, s'élèvent sans cesse des colonnes de fiches notées de son écriture aux petits caractères, mais si claire, si équilibrée...

Vers la fin des années '50, il se montre de plus en plus attaché à un ouvrage sur les formes d'harmonie et de polyphonie rencontrées dans le folklore musical roumain. Ce domaine s'imposa à son esprit peu à peu, à mesure que s'approfondissait sa recherche organologique. Par exemple, à tel moment de ses investigations dans le domaine des instruments, il s'arrêta au cas d'un ensemble de flûtes *sui generis* du village Ticvanul Mic (dép. Caraș-Severin) ; il avait eu l'occasion de l'étudier sur place, constatant que c'était là un cas flagrant d'influence exercée sur le folklore par les fanfares et les chœurs d'ouvriers : le jeu de flûte „à plusieurs voix" (en fait des parallélismes de tierces et d'hétérophonies) avec des flûtes droites munies de 6 trous pour les doigts, auxquels les interprètes ajoutaient un trou à la partie postérieure (d'après le modèle de la clarinette, en vogue au début du siècle en cette contrée du pays) [19].

Entre temps néanmoins, T. Alexandru poursuit l'élaboration de l'étude qu'il va publier sous le titre *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc* [20] (Harmonie et polyphonie dans le chant populaire roumain), sur le parcours de 6 numéros de la revue *Muzica*, dans l'intervalle 1959—1960. Bien qu'un quart de siècle se fût écoulé depuis qu'il a écrit cette étude — jugée par l'auteur comme „un modeste début dans un domaine qui réclame encore de larges recherches" —, celle-ci continue d'être un travail de référence. Les démarches musicologiques ultérieurs du compositeur Pascal Bentoiu [21] et de l'ethnomusicologue Speranța Rădulescu [22] ont assurément approfondi le thème abordé par T. Alexandru quant à l'accompagnement réalisé par les ensembles instrumentaux aux danses villageoises dominicales. Mais, de toute façon, à la différence des travaux à peine évoqués, l'étude de T. Alexandru constitue une systématisation de toutes les connaissances regardant le domaine dans la totalité de ses aspects. Depuis l'accompagnement hétérophonique de la voix avec la flûte, de la mélodie instrumentale de danse avec les clameurs (chantées ou déclamées sur rythme), des noëls *(colinde)* avec les tambours et jusqu'au chant polymélodique des Macédo-Roumains, de même que depuis le bourdon guttural de la flûte, l'*ison* (la pédale) de la flûte double et de la cornemuse à tuyau mélodique double et bourdon, jusqu'à l'agencement de deux à trois instruments dans les petits ensembles paysans ou même, allant plus loin dans cette direction, jusqu'à une „pensée harmonique (tonale)" — autant de formes diverses (rudiments ou simples tendances à enrichir la ligne mélodique sur un plan parallèle) qui convergent en réalité vers l'accentuation, par des nuances plus ou moins subtiles, du caractère *monodique* du folklore musical roumain traditionnel. Chacun de ces aspects couvre un horizon de recherche en profondeur dans un problème qui demeure actuel, notamment s'il s'agit de faire valoir la tradition musicale paysanne pour la culture des masses.

Cependant le tableau de l'activité scientifique de Tiberiu Alexandru resterait incomplet si nous nous bornions à ses seules études d'organologie où sa compétence est unanimement reconnue.

Il convient ainsi de rappeler que sa petite monographie folklorique zonale sur la musique populaire du Banat *(Muzica populară bănățeană)* — publiée en 1942 et rédigée à partir des matériaux conservés dans les Archives de Folklore de l'ancienne Société des Compositeurs Roumains — continue d'être, encore de nos jours, l'une des plus abondantes sources de documentation sur cette province historique du pays, celle-là même où il a passé son enfance et sa première jeunesse. L'ouvrage impressionne par la solidité de l'information, la multitude et la complexité des manifestations folkloriques dans une zone qui, pourtant, reste moins connue et moins célèbre sous ce point de vue que bien d'autres contrées de la Roumanie. Or, en réalité, le Banat a été, pendant tout juste quelques décennies, un champ propice aux mutations les plus significatives sur le plan du folklore paysan : depuis la danse rituelle au temps de la Pentecôte, le *„căluș"*, à la danse „Călușerul" qui se pratique en hiver, depuis la cornemuse et le violon accompagné d'une *„broancă"* (sorte de violoncelle percuté), au groupe instrumental de saxophones et trompettes ! Toute la province a été comme une porte d'entrée pour la *„torogoață"* (sorte de clarinette d'une facture spéciale), pour le saxophone et probablement aussi pour le violon „à clairon" ! Le Banat est encore aujourd'hui la contrée où l'on rencontre côte à côte la doïna proprement dite, la ballade (le chant épique propre au style récitatif du ménétrier roumain), les chansons rituelles funèbres (de l'„Aube", du „Sapin" etc.), la lamentation funèbre *(bocetul)* dont le texte est improvisé librement comme dans l'Olténie voisine, mais ne manque pas non plus de motifs versifiés comme en Transylvanie, de la danse pratiquée en guise d'offrande funéraire etc. La réédition de l'ouvrage — com-

plété de commentaires récents, d'une bibliographie et d'une discographie zonale — le remet entièrement dans l'actualité.

La contribution scientifique de Béla Bartók à l'évolution de la recherche folklorique musicale roumaine a été mise à la portée du lecteur roumain par Constantin Brăiloiu d'abord, par la traduction et la publication d'un choix d'articles [23] ; puis, vingt ans après, par Zeno Vancea [24] au moyen d'un autre choix de travaux traduits et publiés par celui-ci. Le pas suivant fut celui de Tiberiu Alexandru qui publia une synthèse intitulée *Béla Bartók despre folclorul românesc* [25] (B.B. sur le folklore roumain) — 1968 —, systématisant tous les écrits de Bartók sur ce thème sous une forme qui assure l'efficience de l'information : le texte de l'auteur (de B.B.) est distribué par chapitres (la versification, le classemnet des mélodies, les genres musicaux, les instruments) et complété de commentaires (de T.A.) conformes aux dernières recherches et imprimés en caractères plus petits.

Al'occasion du dixième anniversaire de la mort de Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru lui dédia une série d'articles : une note monographique et trois communications [26], auxquelles il convient d'ajouter aussi l'article sur les sens et valeurs de l'ethnomusicologie roumaine *(Sensuri şi valori ale etnomuzicologiei româneşti)* [27], tous ces travaux scientifigues mettant en relief l'interférence méthodologique des contributions de Brăiloiu dans l'évolution de la discipline sur le plan national et international. Ce sont des articles qui se rangent dignement aux côtés de l'édition bilingue des *Œuvres* de C. Brăiloiu, publiée par Emilia Comişel [28], ainsi que de quelques autres contributions dues à des musicologues du pays et de l'étranger [29] — hommage à l'œuvre du savant ethnomusicologue roumain C. Brăiloiu.

La bibliographie du folklore musical roumain doit à T. Alexandru la plus actuelle et complète synthèse sur le thème de la musique populaire *(Muzică populară românească* [30]). En assez peu de pages, le livre cerne une vaste problématique spécifique, depuis l'ambiance des actes rituels, des coutumes et des croyances qui gouvernent la diversité des manifestations musicales folkloriques, jusqu'aux formes actuelles à travers lesquelles ces manifestations traditionnelles se sont assimilées dans la vie contemporaine de la société. L'auteur n'ignore pas non plus les aspects d'ordre historique et ne manque pas de s'occuper aussi de la morphologie des genres et espèces représentatifs. Sans poursuivre (tout au moins manifestement) avec rigidité un certain critère — ni dans l'ensemble, ni dans le cadre d'un même chapitre — le matériel est clairement distribué, sans parallélismes, répétitions ou contradictions ; bien au contraire, tous les aspects du problème (musicaux, littéraires, ethnographiques etc.) témoignent d'un traitement équilibré, à la mesure des connaissances dont on dispose actuellement. Avec la pondération qui le caractérise, l'auteur intervient chaque fois que de vieux préjugés et erreurs largement diffusés, ou bien des associations imprudentes pourraient amener le lecteur à des opinions erronées. De nombreux détails, importants pour mieux comprendre tel ou tel phénomène, sont empruntés aux meilleurs ouvrages — plus récents ou même anciens — dédiés à ce thème et mentionnées dans la bibliographie sélective (dense et fort utile à n'importe quelle catégorie de lecteurs), à la fin du livre. Nombreux également les commentaires, les idées et les données nouvelles, dus aux recherches de l'auteur, qui viennent compléter d'une façon heureuse nos connaissances dans ce domaine, au même titre que le riche groupage, en partie inédit, d'exemples musicaux, reproductions photographiques, discographie, filmographie etc. La publication aux mêmes Editions Musicales, en 1980, de ce livre, en anglais (dans la traduction de C. Stihi-Boos, revue par A. L. Lloyd) nous semble parfaitement opportune sur le plan des échanges internationaux de valeurs culturelles.

De la même importance nous apparaît aussi la publication de ses deux volumes d'études : *Folcloristică, Organologie, Muzicologie* (Recherche folklorique, Organologie, Musicologie) — vol. I, 1978 ; vol. II, 1980. C'est une restitution au lecteur d'aujourd'hui des plus notables travaux de l'auteur — les uns inédits, les autres dispersés dans des publications plus ou moins accessibles. Y sont aussi incluses des communications présentées à l'étranger *(La doïna roumaine et le folklore musical comparé, au* „Congrès sur la musique modale", Istamboul 1974 ; *Relations musicales anciennes entre les pays roumains et les peuples au Proche-Orient,* à la „Conférence internationale de la musique arabe", Le Caire, 1969 ; une conférence donnée à Beijing, Shanghaï et Canton, en 1956, ayant comme thème le chant populaire roumain). Mais ce n'est là qu'une maigre partie des communications et conférences exposées et publiées à l'étranger à la sollicitation de différents éditeurs ou à l'occasion de manifestations scientifiques internationales prestigieuses, comme par exemple : les onze articles publiés dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart ;* l'article sur la musique populaire roumaine publié dans *The New Grove Dictionary of Musicians* et les 50 articles environ publiés dans *The New Grove Dictionary of Music Instruments.* Enfin, ses nombreuses participations aux congrès internationaux : Sinaia (1969), Jajcu-Yougoslavie (1968), Stockholm (1969), Le Caire (1969), Kingston-Jamaïque (1971), Istanbul (1974), Kecskemét-Hongrie (1982), Piran-Yougoslavie (1983) ; conférences au Caire (1966), Genève, Bâle, Zurich (1969), Alger (1972). Dans certains cas, ses participations relevèrent de sa qualité de membre de l'*International Folk Music Council* — actuellement

l'*International Council for Traditional Music* — (depuis 1957), de membre correspondant (depuis 1960) et membre du Comité Exécutif (1971—1979) de ce même organisme. Récemment, il a été nommé „Honorary Life Member" de l'*European Seminar in Ethnomusicology*.

Si l'on ajoute à ces fonctions, les responsabilités importantes qu'il assume dans l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, ses prix — accordés par l'Union des Compositeurs pour 1975 et 1979, par l'Académie de la R. S. de Roumanie pour le volume sur les *Instruments de musique populaire* en 1957, ainsi que le Premier Prix remporté au Festival National „Cîntarea României", éd. 1981 —, la médaille commémorative „Béla Bartók" décernée par les organismes culturels gouvernementaux de la Hongrie (1981), les décorations de l'Etat roumain (la Médaille du Travail en 1954 et l'Ordre du Mérite Culturel, 3e classe, en 1969), sans omettre les référence bibliographiques à sa personne parues dans les plus célèbres dictionnaires et encyclopédies [31], voici, nous l'espérons, le portrait aussi fidèle que possible d'une personnalité encore active et dont la vie est entièrement dédiée à la création de biens spirituels, pour tout dire une personnalité qui, dans l'espace culturel roumain, se constitue un repère durable.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

NOTES

[1] Brăiloiu Constantin, *Techniques des enregistrements sonores*, dans *Opere-Œuvres*, Bucarest, Editura Muzicală, 1981, p. 14.

[2] Assez récemment, le projet a été repris sous une forme modifiée par l'actuelle direction de la Maison du Disque „Electrecord", avec la collaboration de Speranţa Rădulescu, chef du secteur musical de l'Institut de recherches ethno-dialectologiques de Bucarest.

[3] R.A.U. — Ministère de la Culture, Sono-Caire, EST 52—53.

[4] R.A.U. — Ministère de la Culture, Sono-Caire, 7035205.

[5] E.S.P.L.A., Bucarest, 1956, 388 p.

[6] *Revista de Folclor*, Bucarest, no. 2, 1958.

[7] *Journal of the International Folk Music Council*, vol. IX, 1957.

[8] *Die Musikforschung*, X, Heft 3, Berlin, 1957.

[9] Leipzig, VEB Deutsches Verlag für Musik, 1967.

[10] *Magyarzene, Budapest*, no. 7—8, 1961.

[11] *Revue de Musicologie*, Paris, décembre, 1957.

[12] Dans le volume *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară*, Bucarest, 1965, p. 237—307.

[13] *Journal of IFMC*, 12 (1960), p. 13—16.

[14] *Revista de etnografie şi folclor*, Bucarest, no. 1, 975, p. 33—48.

[15] III, 1974, p. 13—21 et 257—258, sous le titre *Die rumänische Panflöte. Monographische Skizze.*

[16] Dans „Rad XV-og Kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije U Jajcu, 12—16 septembre 1968" Sarajevo 1971, p. 327—340.

[17] Dans *Revista de etnografie şi folclor*, no. 6, 1970, p. 451—460.

[18] En collaboration avec G. Habenicht et publié dans le volume : Tiberiu Alexandru, *Folcloristică. Organologie. Muzicologie*, Bucarest, 1978 (I), p. 122—129.

[19] *Despre ansamblul de fluiere al bănăţeanului Iustin Sora din Ticvaniul Mic*, dans *Revista de Folclor*, no. 1—2, 1959, p. 113—122.

[20] Republié dans une version amplifiée dans *Folcloristică..., op. cit.*, p. 22—116.

[21] Bentoiu, Pascal, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, dans *Muzica* (1962—1964) et ultérieurement dans *Studii de Muzicologie*. I (1965), p. 147—214.

[22] Rădulescu Speranţa, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*. Institut de recherches ethno-dialectologiques, „Collection nationale de folklore", Bucarest, Editura Muzicală, 1984.

[23] Bartók Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, dans *Muzică şi Poezie*, I (1936), no. 4—6 ; 9—10 ; 12, puis en volume (1937).

[24] Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucarest, 1956.

[25] Bucarest, Editura Muzicală, 1958.

[26] *Constantin Brăiloiu, (1893—1895)*, dans *Revista de etnografie şi folclor*, Bucarest, no. 6/195, p. 457—480 ; *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, dans, *Muzica*, 18 (1968), no. 8, p. 16—19 ; *Contribuţia lui Constantin Brăiloiu la culegerea şi valorificarea muzicii populare bihorene*, dans le volume : *Zilele folclorului bihorean*, Oradea, 1968, p. 57—68 ; *Constantin Brăiloiu şi cercetarea muzicii populare gorjeneşti*, dans *Gazeta Gorjului*, juin, 1970.

[27] *Studii de Muzicologie*, 7 (1971), p. 79—89.

[28] Séquence commencée en 1967 et arrivée au Ve volume.

[29] Tels : Gh. Ciobanu, N. Rădulescu, F. Laszlo ; A. Schaeffner, P. Collaer, Jean-Jacques Nattiez etc.

[30] Editura Muzicală, Bucarest, 1975.

[31] Szabolcsi Bence et Toth Aladar, *Zenei Lexikon*, Budapest, 1965 ; Seeger Horst, *Musiklexikon*, Leipzig, 1966 ; Viorel Cosma, *Muzicieni români. Compozitori şi muzicologi*, Bucarest, 1970 ; *Riemann's Musik Lexikon*, Mayence, 1972 ; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1973 ; Frank und Altmann, *Kurzgefasstes Tonkünstler Lexikon*, Wilhelmshaven, 1974 ; *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians*, Londres, 1980.

CUPRINS

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" — EDIȚIA A V-A

VASILE DONOSE
Vibrant omagiu, impresionantă desfășurare artistică 1
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Spectacolele lirice 3
PETRE CODREANU
Orchestre simfonice și formații camerale . . 5
ANTON DOGARU
Corurile profesioniste 6
GHEORGHE C. IONESCU
Formațiile corale de muzică patriotică și revoluționară 9
MIRCEA NEAGU
Formațiile de cameră de amatori 12
VASILE DONOSE
Muzica ușoară 14

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR . . . 17

STUDII

MARIN MARIAN
Condiția eroicului în opera contemporană . . 18

PORTRET COMPONISTIC

GINA TEODORESCU
Dan Ștefănică 26

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Ileana Preda-Ursu, Liviu Dănceanu, Bujor Dânșorean, Dumitru Avakian, Radu Negreanu, Viorel Crețu, Angela Vodă, Octavian Ursulescu, Marin Marian 28

RECENZII

CONSTANȚA ȘULEA
Studii de muzicologie — vol. XVIII 38
ANTON DOGARU
Cîntece pentru copii de Aurel Giroveanu . . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

IOSIF HERȚEA
Tiberiu Alexandru — Portrait 41

SOMMAIRE

LE FESTIVAL NATIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" — Ve éd.

VASILE DONOSE
Un hommage vibrant, un déploiement d'art impressionnant 1
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Les spctacles lyriques 3
PETRE CODREANU
Orchestres symphoniques et ensembles de chambre 5
ANTON DOGARU
Les ensembles choraux professionnels . . 6
GHEORGHE C. IONESCU
Les ensembles choraux de chants patriotiques et révolutionnaires 9
MIRCEA NEAGU
Les ensembles de chambre d'amateurs . . . 12
VASILE DONOSE
La musique légère 14

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS 17

ÉTUDES

MARIN MARIAN
L'„héroïque" dans l'opéra contemporain . . 18

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

GINA TEODORESCU
Dan Ștefănică 26

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ileana Preda-Ursu, Liviu Dănceanu, Bujor Dânșorean, Dumitru Avakian, Radu Negreanu, Viorel Crețu, Angela Vodă, Octavian Ursulescu, Marin Marian 28

COMPTES RENDUS

CONSTANȚA ȘULEA
Studii de muzicologie. Vol. XVIII (Etudes de musicologie. Vol. XVIII) 38
ANTON DOGARU
Chansons pour enfants de Aurel Giroveanu . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

IOSIF HERȚEA
Tiberiu Alexandru — Portrait 41

MUZICA Nr. 11 48 p. București — Noiembrie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factori poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Brăduț Covaliu — Concert, 1982

I. P. Informația — c. 1633

42.416

Lei 15

12

MUZICA

DECEMBRIE 1985

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXV NR. 12 (399) DECEMBRIE 1985

Efort creator, activitate revoluţionară pentru progresul multilateral al patriei

Strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, poporul nostru încheie cu bune rezultate un an rodnic de muncă şi un întreg cincinal, pregătindu-se să treacă la realizarea planului pe 1986 — primul an al celui de-al 8-lea cincinal — care marchează intrarea României într-un stadiu superior al evoluţiei sale multilaterale, aşa cum a stabilit Congresul al XIII-lea al P.C.R.

Înaltul forum al comuniştilor, de la desfăşurarea căruia am aniversat, în 1985, împlinirea unui an, l-a reînvestit, într-o entuziastă unanimitate, în funcţia de secretar general al partidului pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, marele ctitor al României socialiste, personalitate proeminentă a lumii contemporane, consecvent promotor al cauzei progresului social şi a păcii pe planetă, de a cărui activitate revoluţionară neobosită sînt legate cele mai de seamă înfăptuiri ale poporului nostru, în măreaţa operă de edificare a noii societăţi pe pămîntul patriei.

Anul care a trecut de la Congresul al XIII-lea a pus şi mai mult în lumină întărirea continuă a unităţii dintre popor, partid şi secretarul său general, prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu în fruntea partidului şi a statului, constituind chezăşia amplificării, şi pe mai departe, a marilor noastre împliniri pe drumul societăţii socialiste multilateral dezvoltate, al înaintării României spre comunism.

Eveniment de referinţă în viaţa societăţii noastre, marele forum al comuniştilor a generat noi energii de creativitate revoluţionară, în toate sferele de activitate, încredere şi optimism în luminoasele perspective de progres şi civilizaţie ce vor fi deschise patriei şi poporului, începînd cu cincinalul viitor şi pînă dincolo de pragul următorului mileniu.

Acum, la confluenţa a două cincinale, cutezătoarele proiecte prefigurate pentru anii care vin şi conturate cu atîta claritate de secretarul general al partidului, în magistralul său Raport prezentat Congresului al XIII-lea, se întemeiază pe ceea ce poporul român a realizat în etapele anterioare ale revoluţiei şi construcţiei socialiste — perioada ultimelor două decenii dovedindu-se prin remarcabilele sale împliniri, fără egal în întreaga existenţă a ţării —, pe voinţa fermă a naţiunii de a asigura propăşirea continuă şi mereu ascendentă a patriei. A dat din nou glas, acestei convingeri, tovarăşul Nicolae Ceauşescu care sublinia de la tribuna Plenarei CC al PCR din 13—14 noiembrie a.c. : *„...avem deplina încredere că vom putea trece la realizarea noului cincinal în condiţii bune, garanţia că vom putea realiza hotărîrile Congresului al XIII-lea al partidului"*.

Firește, această garanţie se întemeiază, în primul rînd, pe înfăptuirile de pînă acum, la temelia cărora stau efortul propriu al întregului popor, impulsul creator şi înnoitor pe care secretarul general al partidului l-a imprimat ansamblului vieţii economice şi sociale a ţării. Semnalăm, în acest context, că cincinalul actual se încheie cu însemnate rezultate în dezvoltarea impetuoasă a patriei, în ridicarea gradului de civilizaţie şi bunăstare a întregului popor, toate acestea în pofida unor greutăţi provocate de criza economică mondială şi a unor contradicţii şi lipsuri interne care, prin eforturi unite, au fost depăşite. Astfel, România a reuşit să asigure, comparativ cu 1980, creşterea producţiei nete cu 36 la sută, a agriculturii cu circa 13 la sută, iar a venitului naţional cu aproape 32 de procente. Pe această bază a fost posibilă sporirea retribuţiei reale a oamenilor muncii cu 8 la sută şi a veniturilor ţărănimii cu 12 la sută.

De remarcat că în toate aceste realizări, un rol primordial l-au avut cercetarea ştiinţifică şi tehnologică, învăţămîntul şi cultura, cărora în anii socialismului şi, cu deosebire, în perioada inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, li s-a conferit cel mai generos statut social acordat acestor domenii în întreaga istorie a României. În acelaşi timp, statutul de om de ştiinţă, de om de cultură şi de cadru didactic a dobîndit demnitatea celor mai de seamă răspunderi, a implicării directe în asigurarea progresului economico-social al patriei.

Chemate să se situeze în primele rînduri în desfăşurarea întregului proces revoluţionar în noua etapă de dezvoltare a ţării şi să acţioneze ca factori determinanţi ai progresului

multilateral, potrivit hotărîrilor Congresului al XIII-lea și Programului partidului, cele trei mari componente ale suprastructurii trebuie să contribuie decisiv la afirmarea mai puternică a noii revoluții științifice și tehnice în toate domeniile, la organizarea vieții economice și sociale pe temeiul celor mai de seamă cuceriri ale contemporaneității, la sporirea avuției naționale, la creșterea bunăstării materiale și spirituale a poporului.

Reiterînd, încă o dată, cu putere acest adevăr, în excepționala expunere programatică rostită la deschiderea lucrărilor primului Congres al științei și învățămîntului — eveniment de maximă însemnătate ce a marcat actualitatea în această perioadă —, tovarășul Nicolae Ceaușescu strălucit strateg al dezvoltării științei și învățămîntului românesc arăta : *„...nu trebuie să uităm nici un moment că edificarea socialismului și comunismului nu se pot realiza decît pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, pe baza cunoașterii umane în general"*.

Desfășurîndu-și lucrările sub semnul magistralei expuneri a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu și al concluziilor formulate în cuvîntarea tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu și care se constituie într-un amplu și mobilizator program de muncă al întregii activități în aceste domenii, forumul democratic al științei și învățămîntului reprezintă un moment de seamă în edificarea socialismului în patria noastră. Știința și învățămîntul românesc dispun acum, prin hotărîrea luată de Congres, de un organism unic și unitar de conducere democratică — Consiliul Național al Științei și Învățămîntului, în fruntea căruia a fost desemnată tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, eminent om politic și de stat, savant de renume mondial, care desfășoară o prodigioasă activitate consacrată creșterii contribuției științei, învățămîntului și culturii la edificarea socialistă și comunistă a patriei, sporirii prestigiului României în lume, afirmării fără încetare a umanismului revoluționar în toate domeniile vieții.

Conștienți de nobila menire a celor ce lucrează în aceste sectoare, de a sluji prin eforturile lor construcția și întărirea păcii, dezvoltarea cooperării și colaborării internaționale, amplificarea schimbului mondial de valori tehnico-științifice și culturale, participanții la Congresul științei și învățămîntului au lansat un vibrant Apel către oamenii de știință, de cultură și cadrele didactice din întreaga lume pentru colaborare, dezarmare și pace, pentru apărarea dreptului suprem al oamenilor și popoarelor la viață, la dezvoltare liberă și demnă, pașnică și independentă.

Trăind intens pulsul prezentului, marcat de asemenea evenimente deosebite, țara a sărbătorit, în aceste zile, așa cum se cuvine, ziua de 1 Decembrie, dată ce semnifică în conștiința întregii națiuni, a fiecărui cetățean al patriei, triumful voinței de unitate a poporului român — unitate înfăptuită în 1918 la Alba Iulia.

„Moment de importanță istorică hotărîtoare pentru destinele întregului nostru popor", după cum îl definește secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, actul de la 1 Decembrie 1918 a reprezentat încheierea procesului făuririi statului național unitar român, prin unirea Transilvaniei cu România. Astăzi, de la înălțimea celor 67 de ani care au trecut de la „Marea Unire", poporul nostru privește cu justificată mîndrie măreața înfăptuire. Istorica zi de 1 Decembrie își relevă semnificațiile și amploarea tocmai prin drumul istoric parcurs de poporul român în tot acest răstimp ce s-a scurs de la memorabilul eveniment. Construirea și dezvoltarea multilaterală a socialismului în România, operă istorică înfăptuită sub conducerea încercată a PCR, au asigurat ridicarea unității naționale la rangul de unitate socialistă, bazată pe deplina egalitate a tuturor fiilor patriei, perfecționarea continuă a sistemului nostru politic, creșterea fără precedent a conștiinței sociale, a sentimentului demnității naționale. Tot ce s-a realizat trainic, definitiv și pașnic în România, în istoria ei modernă și contemporană, poartă puternic amprenta unității naționale, a unității de acțiune a tuturor fiilor patriei care, în împrejurări nu întotdeauna prielnice, au parcurs un drum lung de muncă și luptă pentru a schimba din temelii chipul așezărilor țării, construind un om nou, pe măsura acestui timp eroic și glorios. Dar cucerirea cea mai de preț a acestor ani o constituie întărirea continuă a unității națiunii noastre socialiste, neclintita sa voință de a asigura înaintarea neabătută a țării pe calea progresului social și economic multilateral. Expresia cea mai limpede a acestei vibrante unități de gînd și acțiune a poporului o reprezintă însăși încrederea și atașamentul cu care toți fiii țării, fără deosebire de naționalitate, își înconjoară conducătorul încercat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, militantul revoluționar care n-a avut și nu are țel mai înalt decît propășirea patriei și a poporului său, independența și suveranitatea țării, înălțarea ei în demnitate, glorie și măreție.

Într-o asemenea perspectivă, aniversarea marii uniri prilejuiește însemnele înaltei cinstiri a întregii noastre istorii unitare, relevînd cu pregnanță îndatorirea sacră a tuturor fiilor României socialiste, de a purta mai departe făclia înaintașilor, pentru crearea și dezvoltarea valorilor socialismului și comunismului în patria noastră.

*Conștiința timpului prezent**

Vă rog să-mi permiteți ca, de la înalta tribună a Congresului Științei și Învățământului, să exprim în numele muzicienilor din țara noastră — al oamenilor de artă și literatură — precum și al cadrelor didactice și studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, profunda adeziune la politica internă și externă a partidului și statului nostru, la tezele și ideile de excepțională valoare teoretică și practică cuprinse în magistrala cuvîntare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru, cuvîntare care se constituie într-un amplu și măreț program de acțiune, de o inestimabilă însemnătate pentru întreaga noastră activitate instructiv-educativă și cultural-artistică.

Mai mult ca oricînd timpul prezent este istorie vie, ev aprins, implicare în tot ce înseamnă decizie, luptă, visare, participare, dăruire. Conștiința timpului prezent, hotărîrea de a păși înaintea acestui timp, transformarea sentimentului istoriei în program de luptă și acțiune pentru întreaga națiune își află exemplara întruchipare în viața și activitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu, ctitor de țară nouă, făuritor al unei economii moderne și al unei spiritualități înfloritoare, conducător încercat și înțelept, gînditor și creator al unei opere de covîrșitoare valoare teoretică și practică, personalitate strălucită a vieții politice contemporane, luptător consecvent pentru cauza socialismului, pentru triumful păcii și colaborării în întreaga lume, bărbatul ce deschide drumul marilor împliniri spre care a năzuit din totdeauna poporul român.

Impetuoasa dezvoltare a României socialiste, îndeosebi în ultimele două decenii, își are reflexul și în faptele de cultură, în fenomenul literar-artistic contemporan, în întreaga activitate instructiv-educativă din patria noastră. Făurim un om nou, cu o nouă condiție umană, cu un profil revoluționar manifestat în muncă, în viață, un om care este conștient că împlinirea sa este parte integrantă din împlinirea țării, spre înfrumusețarea căreia se dezvoltă toate talentele, toate aptitudinile creatoare ale fiilor săi.

La unison cu întregul nostru popor, și noi cei care ne desfășurăm activitatea în domeniul științei și învățămîntului, al artei și culturii, sîntem profund angajați în demersul activ, militant, spre noi trepte de progres și civilizație, în transpunerea în viață a sarcinilor stabilite de cel de-al XIII-lea Congres al partidului, care generează noi energii de creativitate revoluționară, puse în slujba edificării noii societăți și a omului nou pe măsura cerințelor spirituale ale epocii pe care o trăim și pe care, cu profundă mîndrie patriotică, o numim epoca Nicolae Ceaușescu.

După cum sublinia secretarul general al partidului în Raportul prezentat la cel de al XIII-lea Congres, *„La baza întregii activități politico-educative trebuie să stea Programul ideologic al partidului, adoptat de Plenara Comitetului Central din iunie 1982"*, program care pune în fața noastră sarcini și responsabilități sporite, în toate domeniile activității cultural-artistice și instructiv-educative. Acest program este de o deosebită însemnătate pentru întreaga noastră activitate pe planul artei și literaturii, pusă în slujba formării și dezvoltării conștiinței revoluționare, pentru educarea patriotică, etică și estetică a oamenilor muncii.

Așa cum spunea tovarășa acad. dr. ing. Elena Ceaușescu, eminent om politic și savant de reputație internațională, în cadrul Plenarei lărgite a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, *„trebuie făcut totul pentru ca știința, învățămîntul, cultura și arta să-și îndeplinească în condiții tot mai bune importantele atribuții și răspunderi ce le revin în domeniul activității ideologice și educative"*.

Pentru noi, oameni de artă și literatură, angajare social-ideologică înseamnă preocuparea permanentă pentru o calitate superioară a creației ca de altfel și a actului de interpretare și educație, la nivelul cerințelor Programului ideologic al partidului — care a stabilit un statut clar artei și literaturii — al exigențelor morale, estetice și filozofice ale operei de făurire a unei înalte civilizații materiale și spirituale în țara noastră, de îmbogățire a patrimoniului cultural național. Este pentru noi o datorie patriotică și cetățenească de a reda prin lucrările pe care le creăm și le interpretăm, în mod convingător și nuanțat, universul uman al epocii contemporane, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei făurit sub conducerea înțeleaptă a P.C.R. în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

În climatul deosebit de fertil asigurat în anii socialismului și, îndeosebi, în perioada de după cel de-al IX-lea Congres al partidului, pe fundalul de efervescență creatoare generat de Festivalul național „Cîntarea României", conceput din perspectiva democratizării de esență a vieții cultural-artistice și tehnico-științifice, a accesului neîngrădit al tuturor oamenilor muncii la actul creației și a însușirii acesteia, arta și literatura s-au îmbogățit cu noi și valoroase lucrări inspirate din lupta și activitatea partidului, din istoria națională, din valorile umaniste ale muncii libere prin care se ctitorește o nouă societate și o nouă cultură. Totodată, răspunzînd îndemnurilor secretarului

---

* Cuvînt rostit în cadrul Congresului Științei și Învățămîntului, noiembrie 1985.

general al partidului, oamenii de creație din România socialistă au dat glas, prin lucrările lor, dorinței de pace și colaborare internațională, aspirații proprii dintotdeauna poporului nostru.

În acest generos cadru de formare și afirmare a tuturor valorilor, învățământul artistic, inclusiv cel muzical, a cunoscut o impetuoasă afirmare, potrivit concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu care a conferit școlii rolul principal ca factor de cultură și civilizație. În calitate de rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, raportez Congresului că în urma măsurilor luate pe linia modernizării și perfecționării continue a procesului de învățământ, al integrării acestuia cu cercetarea și producția, procentul de promovare al studenților din institutul nostru în anul universitar 1984—1985 a crescut la 98,15%, iar numărul studenților cu note între 7 și 10 a ajuns la un procent de 99,53%. De asemenea, Conservatorul din București s-a situat pe locul I, doi ani consecutivi, în întrecerea socialistă dintre institutele de învățământ superior, iar în afara numeroaselor premii obținute în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", studenții Conservatorului au cucerit, numai în actualul cincinal, 60 de premii internaționale, dintre care 20 în anul 1985, la diferite competiții de prestigiu de peste hotare, ceea ce confirmă valoarea școlii noastre muzicale, ale cărei rezultate ne situează în rîndul celor mai eficiente, moderne și evoluate școli muzicale din lume.

Rezultatele obținute în domeniul artei și literaturii, precum și al învățământului artistic se datoresc condițiilor optime create de partidul și statul nostru, strălucitelor indicații și orientări date de secretarul general al partidului, care au deschis în fața noastră un orizont larg, un vast cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a activității cultural-artistice și instructiv-educative în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Un sprijin deosebit în munca noastră îl constituie îndrumarea competentă și eficientă, plină de grijă și atenție pe care tovarășa acad. dr. ing. Elena Ceaușescu o acordă întregului front al științei, învățământului, artei și culturii, pentru care îi exprimăm cele mai călduroase mulțumiri și profunda noastră recunoștință.

Subliniind rezultatele pe care le-am obținut, trebuie să recunoaștem că au fost promovate în viața cultural-artistică și unele creații care nu se situează în zonele esențiale ale gîndirii și sensibilității noastre contemporane. Considerăm, de asemenea, că trebuie să facem mai mult pentru ca, încă de pe băncile școlii, tineretul nostru să-și însușească creațiile de puternică vibrație patriotică și revoluționară, inclusiv cîntecele înaripate care vorbesc despre istoria noastră din trecut și de astăzi.

În încheiere, îmi exprim adeziunea deplină față de documentele Congresului și asigur conducerea partidului, pe tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, pe tovarășa Elena Ceaușescu că oamenii de artă și literatură din țara noastră, cadrele didactice și studenții instituttelor de învățământ superior artistic, vor face totul pentru a-și spori contribuția la zidirea României moderne, la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU
Rectorul Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu", Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România

LAUREAȚII CELEI DE A V—A EDIȚII A FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" PENTRU CREAȚIE MUZICALĂ ȘI MUZICOLOGIE

CÎNTECE PATRIOTICE

Constantin Arvinte — *Congresul comuniștilor români*
Versuri : Angel Cîrstea

Radu Paladi — *Slavă partidului erou* (23 August)
Versuri : Constantin Cîrjan

— *Armata, comandantul ei suprem*
Versuri : Nicolae Dumitru

Constantin Romaşcanu — *În vatra prea frumoasei Românii*
Versuri : V. G. Cozma

— *Mîndre fete țesătoare*
Versuri : Constantin Salcia

Teodor Bratu — *Luceafăr nou strălucе*
Versuri : Teodor Bratu

LUCRĂRI CORALE

Mircea Neagu — *Horia*
Versuri : Aron Cotruș

Zaharia Popescu — *Tinerețe, vis de aur*
— *Cîntec pentru țara mea*
Ambele pe versuri de Virgil Carianopol

Doru Popovici — *Patrie, iubită mamă* (23 August)
Versuri : Nicolae Dumitru

Adrian Pop — Trei cîntece de țară
— *Pămînt al trecerii mele*
Versuri : Aurel Rău
— *Izvoare sub zăpezi*
Versuri : Adrian Popescu
— *Țară*
Versuri : Lucian Blaga

LUCRĂRI CORALE AMPLE

Irina Odăgescu — *Rugul pîinii* (Poem pentru 1907)
Versuri : Ion Crînguleanu
— *De pace-i însetat pămîntul*
Versuri : Ioan Melinte

Iosif Birtalan — *Odă păcii*
Versuri : Karso Marta

Viorel Munteanu — *Omagiu lui Ciprian Porumbescu (Rezonanțe II)*
Versuri : Vasile Filip
— *Congresului, prin cînt, cinstire*
Versuri : Vasile Filip

Cornel Trăilescu — *Românie, dragostea mea*
— *Viitor de aur țara noastră are*
Ambele pe versuri de Constantin Cîrjan

CÎNTECE DE MUZICĂ UȘOARĂ CU TEMATICĂ PATRIOTICĂ

George Grigoriu — *Onoare ție, clasă muncitoare*
Versuri : Mircea Block
— *Țara mea, cea mai frumoasă țară*
Versuri : Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu

Marius Țeicu — *Să cîntăm azi omenirii*
Versuri : Eugen Rotaru
— *Trandafiri pentru armata țării*
Versuri : Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu

Florin Bogardo — *Pace pe pămînt oamenilor*
Versuri : Ion Popa-Argeșianu
— *Să pot... preface lumea*
Versuri : Sașa Georgescu

Mardel Dragomir — *Să păstrăm pămîntul țarăfăr*
Versuri : Lucian Avramescu

Vasile V. Vasilache — *Magistrala albastră*
Versuri : Aurel Storin

Ion Cristinoiu — *Pentru pacea lumii*
Versuri : Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu
— *Virsta epocii de aur*
Versuri : Mircea Block

SIMFONII

Gheorghe Dumitrescu — *Simfonia a V-a* și opera *Orfeu*

Dumitru Bughici — *Simfonia lirico-dramatică „In memoriam"*, dedicată aniversării a 40 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.

LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

Dumitru Capoianu — Oratoriul *Echinocțiu*, pentru recitator, cor mixt, orgă și orchestră.
Versuri : Eugen Jebeleanu

Alexandru Pașcanu — *Pro Humanitate*, poem vocal-simfonic pentru cor, orchestră și orgă.

LUCRĂRI CONCERTANTE

Sigismund Toduță — *Concert pentru flaut și orchestră de coarde*

Ștefan Niculescu — *„Cantos" — simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră.*

Iosif Hencz — *Concert pentru orgă și orchestră.*

LUCRĂRI CAMERALE AMPLE

Adrian Iorgulescu — *Cvartet de coarde nr. 2.*
Anatol Vieru — *Septet*
Szabo Csaba — *Mică suită pentru orchestră de cameră*

PIESE INSTRUMENTALE

Theodor Grigoriu — *Columna modală — șase piese pentru pian*

MUZICĂ PENTRU FANFARĂ

Emilian Ursu — *Comandantul suprem* — marș de concert
— *Metroul* — marș de concert

Savel Horceag — *Pe drumul lui Horea* — Simfonietă

OPERE

Tudor Jarda — *Dreptul la viață*

Sergiu Sarchizov — *Balada anilor eroici* (pentru Televiziune).

CÎNTECE PENTRU COPII

Iovan Miclea — *Ceaușescu, bun părinte* — cor la două voci.
Versuri : Nicolae Constantinescu

Aurel Giroveanu — *Mugurii copilăriei* — cor la unison cu pian.
Versuri : Mircea Block

Doina Rotaru — *Pace pentru jocul copiilor* — cantată pentru cor de copii și orchestră de cameră.
Versuri : George Țărnea

Temistocle Popa — *Tricolor românesc*
Versuri : Temistocle Popa
— *Partid iubit*
Versuri : Mircea Block

ISTORIOGRAFIE

Octavian Lazăr Cosma — *Hronicul muzicii românești* vol. V și VI.

Mircea Ștefănescu — *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*

TEORIE ȘI ESTETICĂ MUZICALĂ

Pascal Bentoiu — *Capodopere enesciene*

Wilhelm Berger — *Estetica sonatei moderne*

Liviu Comes — *Lumea polifoniei*

Viorel Cosma — *Exegeze muzicologice*

FOLCLOR

Corneliu Dan Georgescu — *Jocul popular românesc*

Speranța Rădulescu — *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc.*

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN R.S. ROMÂNIA, PE ANUL 1985

Gheorghe Dumitrescu — Marele Premiu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 1985 pentru întreaga activitate în domeniul creației muzicale.

Vasile Vasilache jr. — *Două decenii de împliniri măreție*
Versuri : Eugen Rotaru

Constantin Arvinte — *Congresul comuniștilor români* — cor mixt
Versuri : Angel Cârstea

Doru Popovici — *Balada lui Horea* — madrigal-cantată
Versuri : Martha Popovici

Henry Mălineanu — *Brigadieri ai tinereții românești*
Versuri : Harry Negrin

Merius Țeicu — *Examene, examene* — musical în două acte
Libret : Eugen Rotaru după o idee de Francisc Munteanu

Ioan Ursu — *Tineret pe șantier* — fantezie

Valentin Petculescu — *Hora anotimpurilor*

Wilhelm Berger — *Simfonia a XIV-a* dedicată Tricentenarului J. S. Bach

Ștefan Niculescu — *Cantos* — simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră

Anton Zeman — *E tînăr pămîntul* — cantată pentru cor mixt și orchestră (dedicată Anului Internațional al Tineretului pe versuri de Lucian Țugui

Nicolae Beloiu — *Sonată pentru vioară solo*

Corneliu Dan Georgescu — *Cvartet de coarde nr. 2*

Theodor Grigoriu — *Columna modală* — pentru pian solo

Anatol Vieru — *Soroc* — septet

Carmen Petra-Basacopol — *Inimă de copil* — operă în 2 acte pentru copii, pe un libret de A. I. Arbore și C. Cîrjan după romanul „Cuore" de E. de Amicis

Smaranda Oţcanu — Pentru activitatea în domeniul criticii muzicale

Luminiţa Vartolomei — Pentru activitatea în domeniul criticii muzicale

Liviu Comes — *Lumea polifoniei*

20. **Iosif Sava** — *Bucuriile muzicii*
21. **Pascal Bentoiu** — *Capodopere enesciene*
22. **Nicolae Boboc** — *Motivul premioritic în lumea colindelor*
23. **Clemansa Liliana Firca** — *Catalogul tematic al creaţiei enesciene*

PREMII ALE ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA — 1983

Premiul „George Enescu"

Remus Georgescu — Pentru oratoriul *Ecouri* pe versuri de Radu Stan-

Teodor Bratu — Pentru opera *Tudor din Vladimir* pe libretul compozitorului

Premiul „Ciprian Porumbescu"

Wilhelm Georg Berger — Pentru lucrarea de muzicologie *Estetica sonatei romantice*

PREMIILE DE CREAŢIE LA CONCURSUL DE MUZICĂ UŞOARĂ ROMÂNEASCĂ — MAMAIA '85

Trofeul „Mamaia '85"

Horia Moculescu — *Leagănul meu*
Versuri : Aurel Storin
Interpretă : Dida Drăgan
— *Păi de ce ?*
Versuri : Mihai Maximilian
Interpretă : Corina Chiriac

Premiul I

Marius Ţeieu — *Voi cînta pentru mileniul III*
Versuri : Eugen Rotaru
Interpretă : Angela Similea

Premiul II

Temistocle Popa — *Să împodobim pămîntul cu florile iubirii*
Versuri : Mircea Block
Interpret : Dan Spătaru

Premiul III

Marcel Dragomir — *E prima oară*
Versuri : George Ţărnea
Interpretă : Emilia Diţu

Ionel Tudor — *Nu îţi spun că te iubesc*
Versuri : Andreea Andrei
Interpret : Cornel Constantiniu

PREMII SPECIALE

Cornel Fugaru — *Ajută-mă să nu mă îndrăgostesc*
Versuri : Ovidiu Dumitru
Interpretă : Mirela Voiculescu

George Grigoriu — *Să ne dăm mîna*
— *Să cînte lumea*
Ambele pe versuri de : A. Grigoriu şi R. Iorgulescu
Interpretă a ambelor piese : Marina Florea

Aurel Manolache — *Nu-mi aminti*
(Lumea amintirilor)
Interpretă : Marina Scupra
— *Comoara mea*
Interpretă : Simona Florescu
Ambele pe versuri de : Saşa Georgescu

Premiul de popularitate

Vasile V. Vasilache — *De ce nu spui că mă iubeşti ?*
Versuri : Eugen Rotaru
Interpretă : Mirabela Dauer

Premiul U.T.C.

Gabriela Sauciuc — *Florile lumii*
Versuri : Gina Teodorescu
Interpretă : Gabriela Sauciuc şi grupul de copii „Mugurii" de la Casa pionierilor din Constanţa

Viorel Gavrilă — *Să nu ştii niciodată*
Versuri : Eugen Rotaru
Interpretă : Liliana Lungu

Premiul „DEBUT"

Magda Boboc — *Unde sînt copii*
Versuri : Aurel Storin
Interpretă : Cornelia Vorvoreanu

Premiul criticii muzicale A.T.M.

Ion Cristinoiu — *Dor de viață*
Versuri : Roxana Popescu
Interpretă : Angela Similea

Camelia Dăscălescu — *Acele veri ale iubirii*
Versuri : Roxana Popescu
Interpretă : Eva Kiss

Mențiunea specială a juriului

Dan Creimerman — *A ierta*
Versuri : Eugen Rotaru
Interpret : Dan Creimerman

PREMIILE DE INTERPRETARE

Trofeul „Mamaia '85"

Simona Florescu — *Mi-e dor de tine*
Muzica : Ion Cristinoiu
Versuri : Roxana Popescu

Gabriel Alexandrescu — *Cît ești tînăr*
Muzica : Cornel Meraru
Versuri : D-tru Popescu Chiselet

Premiul I

Emilia Dițu — *Visul celor mai frumoase flori*
Muzica : Marcel Dragomir
Versuri : Dan Verona

Gabriel Manea — *E șah și mat*
Muzica : Marius Țeicu
Versuri : Sașa Georgescu

Premiul II

Mioara Fieraru — *Sînt eu, iubire*
Muzica : Horia Moculescu
Versuri : Aurel Storin

Alexandru Oros — *Rockul este dragostea mea*
Muzica : Dan Ardeleanu
Versuri : Aurel Storin

Premiul III

Grupul „Ritmic '85" (Iași) — *Cînd o fi și-o fi*
Muzica : Horia Moculescu
Versuri : Aurel Storin

Florin Balcan — *Serenadă pentru ochii tăi*
Muzica : Camelia Dăscălescu
Versuri : Roxana Popescu

Premiul U.T.C.

Silvia Dumitrescu — *Nu-mi pare rău*
Muzica : Marius Țeicu
Versuri : Roxana Popescu

Premiul de popularitate

Silvia Matache (Constanța) — *Ne întîlnim pe litoral*
Muzica : Dan Stoian
Versuri : Eugen Rotaru

Premiul tinereții

Dana Bartzer — *Unde este dragostea*
Muzica : Dan Dimitriu
Versuri : Eugen Rotaru

Premiul criticii muzicale A.T.M.

Alexandra Canareica (Tulcea) — *Pentru că tu exiști*
Muzica : Jolt Kerestely
Versuri : D-tru Popescu Chiselet

Denis Roman — *Mamă, simt nevoia să-ți vorbesc*
Muzica : Ion Cristinoiu
Versuri : Roxana Popescu

Premiul Teatrului „Fantasio"

Grupul „Forte" — *Și în mileniul III*
Muzica : Ionel Tudor
Versuri : Andreea Andrei

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Duminică 1 septembrie la Mamaia — teatrul de vară — a avut loc concertul laureaților în Festivalul concurs de creație și interpretare muzică ușoară românească „MAMAIA '85" — decernarea premiilor. ● În zilele de 29—30 august s-a desfășurat cea de a XII-a ediție a Concursului de muzică ușoară, populară și folk „Corabia de aur" în orașul Corabia jud. Olt. Au participat Vasile Donose în calitate de președinte al juriului și Ștefan Andronic, membru în juriu. ● În zilele de 1 și 2 septembrie la solicitarea Consiliului Județean al Organizațiilor de Pionieri și Șoimi ai Patriei din Zalău jud. Sălaj, compozitorul Mircea Bădulescu a luat parte la o întîlnire cu dirijorii formațiilor corale școlare din județ în vederea îmbogățirii repertoriilor acestora pentru viitoarea ediție a Festivalului Național „Cîntarea României". ● Între 8—15 septembrie în cadrul Festivalului cultural artistic „CIBINIUM '85" care a avut loc în orașul Sibiu și în alte localități ale județului Sibiu, s-a desfășurat sesiunea anuală de comunicări a „Asociației folcloriștilor și etnografilor" din jud. Sibiu (9 sept.) unde Gh. Șoima a susținut comunicarea — *Elan tineresc în folclorul muzical* — iar Cornel Arion a prezentat comunicarea *Ilarion Cocișiu, Achim Stoia, Dumitru Eremia și Gheorghe Bogdan, elevi ai compozitorului Timotei Popovici.* Tot în cadrul aceluiași Festival a fost comemorat folcloristul Ilarion Cocișiu în comuna natală Retiș (11 sept.) iar în Poiana Sibiului dirijorul și folcloristul Gheorghe Bogdan (13 sept.). Din partea Uniunii compozitorilor au participat Cornel Arion, Gh. Șoima și Ioan Ursu. ● Între 10—15 sept. compozitorul Mircea Bădulescu a participat la întîlnirile cu dirijorii formațiilor corale de amatori din Deva și Petroșani în vederea înnoirii repertoriului formațiilor. ● În zilele de 26, 27, 28 sept. la Galați a avut loc cea de a V-a ediție a Concursului Interjudețean de muzică ușoară și populară românească „STEAUA DUNĂRII". Președinte al juriului — Vasile Donose. ● În ziua de 26 sept. la Clubul Casei de cultură „Petőfi Sandor" din București în cadrul ciclului de expuneri *Muzica și viața* compozitorul Dan Beizadea a susținut un recital cu lucrări din propria creație. ● Între 1—15 octombrie, la Cluj-Napoca, a avut loc „Toamna muzicală clujeană '85" manifestare amplă muzicală prin concertele și spectacolele prezentate. În acest an deschiderea acestei manifestări aflată la cea de a XXI-a ediție s-a făcut cu opera-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță — primă audiție absolută la sala Casei Universitarilor din localitate, prilej cu care președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Nicolae Călinoiu, a rostit un cuvînt amplu, legat și de Ziua Internațională a muzicii — ziua de 1 octombrie ; de asemenea a mai luat cuvîntul Rodica Oană Pop, directoarea Filarmonicii. Au participat, pe lîngă un numeros public, compozitori și muzicologi din municipiul Cluj-Napoca și o delegație a Uniunii compozitorilor și muzicologilor formată din : Nicolae Călinoiu, Wilhelm Berger, Liviu Comes, Vasile Spătărelu, Mircea Neagu, Irina Odăgescu, Octavian Lazăr Cosma, Alfred Hoffman, Ada Brumaru, Pinter Lajos, Despina Petecel. ● La 2 octombrie, la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca a avut loc întîlnirea cu membrii Filialei din localitate și delegația bucureșteană ; la 3 octombrie, vizita de informare și documentare a delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România la Întreprinderea Tehnofrig, iar la 4 octombrie, la Uzinele I.M.M.R. „16 Februarie". Ambele vizite s-au desfășurat sub genericul *„Rolul culturii muzicale în educarea umanist-patriotică a maselor"* și au fost precedate de o masă rotundă, dialog între muncitori și compozitori, urmate de programe artistice susținute de studentele clasei de canto a prof. Georgeta Stoleriu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București cu titlul „Tezaur mioritic". Regia — Prof. Anghel Ionescu Arbore și Anca Marinescu ; la pian Crimhilda Cristescu. Studentele care au interpretat muzică de compozitori români au fost : Ruxandra Donose, Felicia Filip, Liliana Petrescu, Adriana Urechescu și Ruxandra Vodă. ● Între 11—13 oct. a avut loc manifestarea „Zilele muzicale" la Slobozia cu participarea muzicologilor : Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Daniela Fotea și Gabriel Tomescu. ● La 18 oct. la Brașov în cadrul cenaclului compozitorilor a avut loc o întîlnire de instruire în domeniul creației de muzică ușoară și corală cu participarea compozitorului Laurențiu Profeta, secretar al Uniunii compozitorilor. Din partea cenaclului brașovean au participat Gemma Zimveliu și C-tin Catrina. ● Între 20—25 oct. la Iași a avut loc vizita de informare și documentare a delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România în întreprinderi ale municipiului. Au avut loc de asemenea manifestările prilejuite de împlinirea a 125 de ani de la înființarea conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași la care au participat : Vasile Tomescu — secretar al Uniunii compozitorilor din R. S. România, Dumitru D. Botez, D-tru Bughici, D-tru Capoianu, C-tin Arvinte, Grigore Constantinescu, Enea Borza, Gh. Merișescu, Vasile Spătărelu, Mircea Stan și numeroși alți compozitori și muzicologi, membri ai Filialei Iași. ● La 26 oct. la Mogoșoaia a avut loc ediția I a Festivalului de interpretare „Iubiți romanța". Au participat în juriu George Sbârcea și Dan Bălan. ● La 28 oct. în București la Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Mase — a avut loc consfătuirea de lucru cu activul muzical al Capitalei, legat de rezultatele obținute în cea de-a V-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" și de planurile pentru următoarea ediție ; au participat compozitorii Mircea Neagu, Vasile Donose și Dan Bălan. ● La 24—26 oct. la Craiova corul Universității din Leipzig a susținut 2 concerte în cadrul schimbului cultural între acesta și Corala facultății de medicină din localitate, manifestare la care a participat din partea Uniunii compozitorilor Anton Dogaru. ● În perioada 30 oct. — 3 noiembrie la Bacău a avut loc ediția a XVI-a a Festivalului concurs de interpretare „Toamna culturală băcăoană" cu participarea în calitate de președinte al juriului a compozitorului Vasile Veselovschi.

A.V.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Muzică simfonică și de cameră

Operă-oratoriu : Meșterul-Manole de Sigismund Toduță după piesa lui Lucian Blaga ● *Lucrări simfonice :* Ulpiu Vlad — *Simfonia a II-a „Din inimi"*, dedicată Anului Internațional al Tineretului ● *Lucrări camerale :* Liana Alexandra — *Allegro veloce e caratteristico*, pentru orgă solo ● Dumitru Bughici — *Trio romantic pentru vioară, violă și violoncel* ● Liviu Comes — *„Măguri 3"* pentru fagot

solo ● Liviu Dănceanu — *„Florilegiu" pentru violoncel solo; Quasipostludiu pentru chitară; Protocantus pentru 5 — n interpreți;* ● Felicia Donceanu — *Glossă pentru clarinet solo* ● Grigore Nica — *Trei încrustații rustice pentru mezzosoprană, bas, alămuri, pian și percuție pe versuri de Ion Pillat* ● Șerban Nichifor — *Choralis anamorphoticus in honorem J. S. Bach,* pentru orgă ● Doina Rotaru — *Joc de oglinzi pentru 4 flauți* ● Szabo Csaba — *Duo pentru saxofon și fagot.*

E.A.

Operetă, muzică ușoară

Marius Țeicu — *Examene, examene* — musical pe un libret de Eugen Rotaru după o idee de Francisc Munteanu; *Steaua fără nume* — versuri: Ovidiu Dumitru; *Cuvinte încrucișate* — versuri: Sașa Georgescu. ● George Grigoriu — *A dispărut Gioconda* — operetă în II acte libret de A. Grigoriu și Romeo Iorgulescu. ● Theodor Sibiceanu — *Dorule, dor* — piesă de orchestră. ● Adalbert Winkler — *Piesă concertantă pentru două piane.* ● Aurel Giroveanu — *Cine ar fi crezut vreodată* — versuri: A. Grigoriu și R. Iorgulescu. ● Anton Șuteu — *Fructul vieții* — versuri: Dan V. Dumitriu; *Pacea florilor* — versuri: George Țărnea. ● Richard Stein — *Visez, Barcarola* ambele pe versuri de Harry Negrin ● Jolt Kerestely — *Eu știu de ce* — versuri: D-tru Popescu Chiselet. ● Ramon Tavernier — *Pământul, Cîntecul obîrșiei, Mugurii* — toate 3 pe versuri de Lucian Blaga, *Ritmul spicelor* — piesă de orchestră. ● Richard Bartzer — *Peste vîrfuri trece luna* — piesă de dans.

A.V.

Secția de critică și muzicologie

David Ohanesian în dialog cu Iosif Sava — *Culorile și gusturile muzicii.* ● Gheorghe Merișescu — *Rolul „Astrei" și „Fondului de teatru român" la dezvoltarea muzicii românești din Transilvania* ● Dumitru Jompan — *Opt decenii de la apariția primului dicționar de muzică; Contribuții la cunoașterea tiparului* — cărți, partituri, periodice muzicale; *Revista corurilor și fanfarelor române din Banat — bibliografie analitică muzicală; Revista „Vasiova" — bibliografie muzicală analitică.*

R.S.

Noutăți editoriale

Partituri

— * * * — *Sonatine pentru pian de compozitori români*
— F. Carulli — *Metodă de chitară*
— Valentin Petculescu — *Hora anotimpurilor*
— Dimitrie Cuclin — *Lieduri pentru voce și pian*
— George Derițeanu — *Am visat un cal cu stea* — coruri pentru copii

Cărți

— Arta Florescu — *Polifoniile unei vieți*
— Hrisanta Trebici Marin — *Izvoare ale muzicii românești,* vol. VIII — *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca*

Noutăți Electrecord

— *Valsul nemuritor* — muzică de J. Strauss și Lehari; interpretează Orchestra radioteleviziunii, dirijor Cornel Popescu
— Muzică corală — *Corul „Ion Vidu"* din Lugoj, dirijor Remus Tașcău
— *Melodii de nuntă din Valea Ghimeșului*
— *Muzică populară* interpretată de surorile Codorean

D.I.

STUDII

DIFUZAREA FOLCLORULUI PRIN MIJLOACELE COMUNICĂRII DE MASĂ

Speranța RĂDULESCU

Cei care vor fi remarcat interesul crescînd al muzicienilor-folcloriști față de fenomenele difuzării de masă a culturii populare se vor fi interogat, poate, asupra rațiunilor care l-au determinat. Să fie oare faptul că oamenii de știință au devenit mai conștienți de îndatorirea lor de a da o finalitate aplicativă cercetărilor lor, de a conexa activitatea teoretică cu practica cultural-artistică a țării? Este corect ca observație, dar insuficient, simplist ca explicație. Căci în fond etno-muzicologii nu au ignorat și nici nu s-au sustras nicicînd de la acest comandament social major; dar preocuparea lor pentru cultura de sorginte tradițională propagată prin mass media a căpătat anvergură pe măsură ce complementaritatea acesteia în raport cu folclorul s-a transformat în interferență; pe măsură ce influențele dintre cele două categorii culturale au devenit echilibrat biunivoce; într-un cuvînt, pe măsură ce muzica transmisă prin radio, disc, televizor și spectacol a început să-și revendice cu fermitate calitatea de obiect de studiu etnologic. Anexiunea unui teritoriu nou — sau quasi-nou — la domeniul etnomuzicologiei nu a fost deci efectul unei cauze unice,

ci al unui complex de factori, între care cel decisiv a fost intensificarea presiunilor culturii de masă asupra celei tradiționale. Specialiștii — deși conservatoriști prin vocație și formație — nu ar fi putut să nu remarce și să ia în calcul faptul că oamenii cîntă azi melodii învățate de la radio, „crează" piese asemănătoare celor în circulație de vedetele de muzică populară sau, pur și simplu, își satisfac trebuințele de muzică deschizînd televizorul sau ascultînd discul preferat, și nu ar fi putut să nu încerce să descifreze consecințele acestui comportament în planul culturii folclorice.

* * *

Cu cîțiva ani în urmă, publicam în această revistă cîteva pagini consacrate folclorului muzical vehiculat prin mijloacele comunicării de masă [1]. Modesta încercare de atunci reprezenta doar preludiul unor cercetări asupra cărora am revenit în cîteva rînduri și intenționăm să revenim periodic, extinzîndu-le, adîncindu-le și aducînd de fiecare dată în lumină o altă fațetă a fenomenelor examinate.

Ne opream atunci cu precădere asupra raportului dintre *muzica folclorică* — cea care se plămădește și trăiește în mediile și contextele tradiționale — și *muzica populară* [2] — produsul și obiectul de difuzare al radioului, televizorului, discului și spectacolului de folclor. Atrăgeam atenția că cea din urmă se constituie din „obiecte" culturale care se reîntorc la sursă după ce au fost de două ori reflectate de oglinzi exterioare, mai mult sau mai puțin fidele și distanțate, fiecare oglindă deformîndu-le inevitabil aspectul și funcțiile originare; căci aceste „oglinzi" — interpretul (sau grupul de interpreți) și echipa de realizatori ai spectacolului sau înregistrării — nu sînt suprafețe impersonale, ci factori umani, al căror subiectivism poate fi eventual diminuat, dar niciodată anihilat. Apreciam apoi că transformările de toate tipurile pe care le implică producerea sa, cu deosebire cele din plan funcțional, fac ca muzica populară să nu mai poată fi în nici un caz identificată cu folclorul autentic; dar că realizatorii ei trebuie să se străduiască să o mențină cît mai aproape de modele genuine, cu alte cuvinte să „citeze" cît mai fidel termenii de cultură folclorică, chiar și în noile condiții contextuale și funcționale [3]. Nu am putut oferi atunci — după cum nu o vom putea face nici astăzi — un sistem coerent de soluții practice, un „îndrumar" în sprijinul celor care își asumă responsabilitatea metamorfozării folclorului în muzica populară [4]. Dar, pornind de la observarea unor erori care se comit în mod curent, am sugerat unele acțiuni care pot fi întreprinse, și altele care este preferabil să fie evitate, în vederea obținerii unei cît mai mari acurateți a reproducerilor.

* * *

Chestiunea pe care o aducem azi în discuție este următoarea: ce anume din folclor merită să fie preluat și convertit în muzica populară și care sînt principiile și criteriile unei selecții optime [5]? Întrebarea este de două ori tendențioasă: în primul rînd pentru că pornește de la prezumția că observațiile anterioare referitoare la relația folclor — muzică populară ar fi unanim acceptate (ceea ce este ipotetic); iar în al doilea rînd, pentru că răspunsul transpare din însuși modul în care a fost formulată. Da, preluarea nu poate fi decît selectivă; și aceasta pentru că — o spunem cu riscul de a-i răni pe cei care s-au obișnuit să creadă că folclorul este un ansamblu omogen de capodopere, un izvor pururea proaspăt și imaculat — muzica noastră tradițională înglobează și reziduuri, a căror propulsare printr-o difuzare largă ar fi nu numai lipsită de sens, ci și dăunătoare. O parte din aceste reziduuri sînt produse de însuși organismul folclorului, de către mecanismele sale interne de refacere și dezasimilație; altele sînt infiltrații exterioare. În timp, atît unele cît și celelalte își clarifică condiția față de fondul stabil și peren al folclorului, integrîndu-se acestuia sau fiind înlăturate.

Balastul-produs al mecanismelor de funcționare internă este de cele mai multe ori rodul unor acte de creație individuală ratate. Creația, marca de viabilitate a muzicii tradiționale, se manifestă din plin și azi, cu precădere la nivelul cîtorva specii neocazionale (cîntec, muzică de joc). Oamenii „inovează" în limitele unui cadru „normativ" relativ strîmt, constituit din „clișee" melodice și/sau ritmice (lexicul) remodelabile (morfologia) și din reguli de asamblare a acestora (sintaxa). Uneori însă atît remodelarea clișeelor cît și combinarea acestora este defectuoasă (gramatica insuficient stăpînită) sau pur și simplu neinspirată. În primul caz se nasc rebuturile, în cel de-al doilea piesele muzicale plate, inexpresive. Și unele și altele se pierd destul de repede, dar nu întotdeauna înainte de a fi făcut o mică „carieră".

„Resturi menajere" produce și migrarea unor melodii care s-au născut și s-au rotunjit într-un anumit climat zonal către ținuturi care au afinități stilistice limitate cu cel originar. Migrarea este însoțită de modificări vizînd „reacomodarea" lor, modificări care uneori izbutesc, dar de multe ori eșuează din punct de vedere artistic.

Ați remarcat probabil faptul că „reziduurile" la care ne-am referit au fost atribuite individului, în ipostaza sa de creator și colportor imperfect de muzică folclorică. Nu ignorăm însă nici rolul colectivității în constituirea sau îngroșarea acestui balast, ea fiind cea care își „asumă" selecția, polisarea și validarea creațiilor folclorice. Or nici colectivitatea nu este

— după cum nu a fost niciodată — o instanță supremă infailibilă ; ea poate greși — și după cum vom vedea grește ades — acreditînd (cel puțin temporar) creații aberante sau lipsite de har. Dar, avînd avantajul unei existențe „eterne", colectivitatea are răgazul de a reflecta și de a se rebifa, de a reveni asupra erorilor. A făcut-o întotdeauna și avem credința că dispune încă de suficiente resurse pentru a o face și de acum înainte.

A doua categorie semnificativă de „reziduuri" se dezvoltă ca o consecință a unor infiltrații din afara culturii tradiționale. Contacte — și implicit schimburi de valori — ale muzicii folclorice cu alte lumi muzicale au existat întotdeauna, „închiderea" satului fiind iluzorie. Este însă evident că în ultimele decenii ele s-au multiplicat sensibil. Categoriile muzicale care au lăsat amprentele cele mai adînci în muzica tradițională românească au fost, în ordine aproximativ cronologică : muzica de curte (domnească sau boierească) — mai tîrziu stratul cel mai accesibil al muzicii culte —, folclorul unor naționalități vecine sau conlocuitoare, muzica suburbană, hibridul pseudofolcloric promovat de intelectualitatea rurală, cupletele de revistă, muzica ușoară și muzica populară difuzată prin mass media. Influențele acestora au fost uneori superficiale și s-au exprimat exclusiv prin preluarea și adiția la corpul floclorului a unor piese-„șlagăr", reajustate și pînă la un punct „folclorizate". Așa sînt melodiile „De s-ar afla cineva", „Ionel, Ionelule", „Sanie cu zurgălăi", „Mai vino seara pe la noi" etc. etc. ; puțini sînt cei care le mai recunosc azi originea, iar în cercurile mai puțin avizate ele trec drept creații realmente folclorice. Alteori infiltrațiile au fost subterane și apăsate, afectînd chiar date esențiale ale limbajului muzical tradițional și creînd *stiluri hibride*. Dintre acestea, cel mai răspîndit, mai robust și mai agresiv este stilul suburban sau *de mahala*.

Atragem dintru început atenția asupra faptului că, la origine, cuvîntul *mahala* însemna cartier (individualizat topologic, demografic etc.) al orașului. Conotațiile peiorative l-au nimbat mai tîrziu, iar astăzi este practic imposibil să faci abstracție de ele. Îl vom utiliza aici, în formă atributivă, cu toată încărcătura lui semantică actuală, tocmai pentru a proiecta un con de umbră asupra stilului suburban ; pentru a șoca, printr-o expresie dură, pe cei care — din comoditate sau din derută — le-au adoptat cu convingere sau îl tolerează cu nepăsare.

Stilul de mahala s-a înfiripat, după toate probabilitățile, începînd din perioada premergătoare domniilor fanariote. Izvoarele ei au fost muzica folclorică de obîrșie rurală — ai cărei purtători erau proaspeți tîrgoveți, dar și orășenii mai vechi care păstrau încă puternice legături cu satul — și muzica la modă în mediile aristocratice și burgheze. Aceasta din urmă era ea însăși un hibrid balcanic, care amalgamase muzică tradițională și de curte grecească și turco-perso-arabă, elementul grec fiind, după opinia noastră, precumpănitor. Nu vom insista aici asupra modului cum s-a conturat și fortificat acest stil, și nici asupra surselor sale de realimentare ulterioară, întrucît toate acestea fac obiectul unei lucrări competente și documentate a profesorului Gheorghe Ciobanu [6]. În orice caz, trebuie să mărturisim că nu ne putem reprezenta exact cum suna această muzică în secolele XVII—XIX [7] ; putem doar să certificăm că principalii ei promotori au fost lăutarii orașelor (acesta fiind și unul din motivele pentru care azi ea este denumită în mod eufemistic „lăutărească" — o denumire incorectă, înșelătoare).

Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, lăutăria și-a constituit o branșă rurală independentă, branșă care s-a păstrat din capul locului foarte aproape de tradițiile muzicii țărănești. Încă de pe atunci unele elemente de detaliu ale stilului de mahala (în special cele de proveniență grecească) s-au strecurat, cu multă moderație de altfel, în stilul lăutăresc rural ; ele au fost însă absorbite în mod desăvîrșit, fără a lăsa reziduuri, ci numai discrete și savuroase pete de culoare.

Stilul de mahala a avut o traiectorie destul de bizară. Către a doua jumătate a veacului al XIX-lea, componentele sale de origine orientalo-balcanică au pălit, iar în arte au fost organic asimilate. După cîteva decenii de relativă acalmie și stabilitate, ele s-au proiectat din nou în prim plan, cu o surprinzătoare violență. Care să fi fost sursele care l-au hrănit ? Una din ele este cu siguranță muzica filmelor indiene care, după cum se știe, s-au difuzat și se difuzează mult și se bucură de un extraordinar succes de public. Alta este „muzica popoarelor" care se transmite în mod curent prin radio. Nu am întreprins cercetări serioase în acest sens, așa că nu ne lansăm în supoziții. Important este însă faptul că recrudescența s-a produs pe fondul unei receptivități sporite a muzicii de mahala față de orice tip de influențe, și în special față de cele exercitate de muzicile cu care prezintă „suprafețe de contact". Reacția sa la stimulii exteriori a fost promptă întrucît suprafețele de contact erau asigurate de datele acumulate în secolele anterioare, iar într-un plan mai general, de contiguitățile firești ale culturii românești cu cultura balcanică.

Alături de elementele orientalo-balcanice, în muzica suburbană a ultimelor decenii au pătruns însă, cu o vigoare neobișnuită, elemente provenite din folclorul sîrbesc de mahala. Infiltrarea a început în Banat, dar s-a extins rapid la nivelul întregii țări. O avalanșă de cîntece și jocuri de o calitate submediocră s-a prăvălit, pare-se fără opreliște, asupra între-

gului folclor lăutăresc românesc. Melodiile în sine nu ar constitui o problemă, căci ele ies repede din modă, sînt dizlocate de primul val de șlagăre noi ; rularea lor lasă însă din păcate urme serioase în plan stilistic. Deocamdată nu ne putem explica altfel priza muzicii sîrbești la noi decît prin aceea că culturile tradiționale — inclusiv muzicale — ale celor două popoare prezintă similitudini care s-au închegat într-o punte de legătură cu acces liber în ambele sensuri. Pentru că, într-adevăr, muzica din Banatul iugoslav absoarbe și ea cu aviditate folclor românesc de mahala : schimbul este deci reciproc... dezavantajos (dacă acest fapt poate fi o consolare).

Sub presiunea unor proaspete achiziții orientale și sîrbești, vechiul stil suburban se transformă prin urmare sub ochii noștri într-un *nou stil de mahala*. Acesta este, cel puțin provizoriu, foarte cosmopolit și eterogen, elementele sale „de import" nu au fuzionat cu cele autohtone ci se resimt ca o abundență de corpuri străine ; un stil în care specificul românesc s-a șters sau s-a voalat îngrijorător.

Din păcate, noua muzică de mahala nu a rămas numai la periferia orașelor, ci și-a făcut loc și la sate. Oamenii o iubesc, o simt ca a lor, o cîntă și cer să le fie cîntată. Pe alocuri, există chiar riscul ca cultura muzicală tradițională țărănească să fie strivită de sub cultura urbană, azi atît de inegală și precară sub raport valoric, dar în același timp atît de puternică și expansivă. Nu vreau să exagerez importanța acestui ipotetic fenomen, dar insist asupra lui de teamă că cineva ar putea să-l bagatelizeze. Personal, consider că este improbabil ca muzica folclorică rurală să se lase copleșită de cea de mahala ; este însă cert că ea are și va avea mult de suferit din toate punctele de vedere în urma contactelor cu aceasta.

Noua muzică de mahala este crudă, imatură, în pofida faptului că face dovada unei deosebite vigori. Este evident că ea tinde să făurească un univers de simțire și trăire artistică adecvat realităților socio-economice și culturale cu care este confruntat țăranul recent urbanizat ; deocamdată este însă tulbure, confuză, nedecantată, lipsită de un sistem ferm de norme și valori de referință. Se va cizela, fără îndoială, într-o perioadă de „liniște", cînd va pune stavilă aluviunilor străine și își va acorda răgazul să se aplece asupra ei înseși ; dar în clipa de față este în plină agitație. Stîngăcia ei se repereză cu ușurință în special la nivelul textelor poetice cu care se asociază — convenționale, plate, fără vibrație. Vulgaritatea atinge proporții hiperbolice în versurile direct sau voalat licențioase. Nu putem pretinde că în cultura tradițională versurile de acest gen sînt absente ; distanța dintre ele și cele de azi este însă de multe ori comparabilă cu cea dintre „Decameronul" și un roman pornografic de duzină.

Hotărît, muzica de mahala se prezintă azi ca o formă de cultură „marginală", ca o excrescență diformă a folclorului românesc. Constatarea nu este de loc măgulitoare, dar faptele sînt fapte, indiferent dacă ne plac sau nu.

* * *

Să încercăm deci să fim de acord cu faptul că folclorul muzical subsumează *nu numai* capodopere, ci și creații sau categorii de creații neizbutite, de o calitate artistică îndoielnică sau cu amprentă națională palidă, neconvingătoare ; și să admitem, în consecință, că acestea din urmă nu trebuie ajutate să prolifereze prin difuzarea de masă. Este o constatare care nu ne aparține, și pe care instituțiile mass media o împărtășesc întru totul. Adeziunea lor nu este doar formală, ci reală, angajată, ea se traduce prin efortul de a tria cît mai sever ofertele colaboratorilor și de a reține pentru promovare doar pe cele care provin din fondul folcloric realmente valoros și peren. Efortul instituțiilor nu este neglijabil căci, din păcate, colaboratorii-interpreți — amatori de succese rapide și ieftine — le propun îngrijorător de multe producții de proastă calitate, în majoritatea lor de mahala.

În principiu, fiecare instituție mass media specializată (și) în difuzarea muzicii populare alege materialele care i se oferă pentru înregistrare sau includere în spectacole prin intermediul unei comisii alcătuite din specialiști în muzică, literatură și — atunci cînd este cazul — port și obiceiuri populare. Specialiștii sînt fie colaboratori externi (de obicei cercetători științifici), fie oameni ai instituției respective (dirijori, regizori, interpreți prestigioși, redactori etc.). Avantajul comisiilor „externe" constă, după opinia noastră, în aceea că cei care le alcătuiesc sînt formați la „școala" folclorului tradițional, și prin urmare se raportează în permanență la ceea ce nu trebuie să se piardă niciodată din vedere : modelele autentice. Motiv pentru care sînt mai drastice și mai „conservatoare" — o calitate în acest caz foarte utilă, care contrabalansează atît toleranța rutinieră a specialiștilor dedicați exclusiv muzicii populare cît și îndrăzneala „novatoare" necenzurată a unora dintre ofertanți.

Cine sînt însă ofertanții ? În principiu, oricine simte că are vocație și dorește să se afirme ca interpret de muzică populară are dreptul și posibilitatea de a se supune judecății unei comisii de folclor, direct sau prin medierea unor înregistrări de probă. În cazul în care probele sînt considerate satisfăcătoare, calea către public le este deschisă.

Adevărul este însă că rareori țăranii foarte înzestrați, adevărații *insideri* ai culturii populare, profită de acest drept. Ei sînt prea sfielnici, neîncrezători în forțele lor, temători de

contactul cu instituții pentru care nutresc un nemărginit respect. În schimb, solicitanți asidui sînt orășenii sau proaspeții orășeni precum și interpreții „profesioniști" — în sensul quasi-oficial acreditat al termenului [8]. Dezavantajul acestora — dezavantaj de care de altfel nu sînt cîtuși de puțin conștienți — este acela că, încă din start, sînt mai mult sau mai puțin desprinși de mediul folcloric cel mai prielnic dezvoltării adevăratelor valori : mediul rural. Întru început, ei speculează o parte din repertoriile însușite în perioada în care erau „fii ai satului". Eventualul succes le dă curajul de a-și valorifica și restul bagajului acumulat în aceeași epocă. În fine, în momentul în care popularitatea lor atinge apogeul, ei sînt deja cu repertoriul epuizat sau pe cale de epuizare, tocit prin nesfîrșită repetare, cu stilul de interpretare deformat, degradat. Pentru a-și continua cariera fără a-și obosi publicul cu melodiile de debut, ei încep „vînătoarea" de piese pentru constituirea unui repertoriu nou. Și cum sînt rareori dispuși să facă efortul de a reveni în ținutul natal — pentru ca, atingîndu-i pămîntul, să-și recapete, ca miticul Anteu, forțele vitale — ei recurg la muzica de mahala, mai la îndemînă și, cel puțin în aparență, aducătoare de glorie.

În acest moment se declanșează „lupta" dintre interpreții-vedete și comisiile de folclor mai exigente, o luptă pe care cei dintîi încearcă să o ducă de pe poziții de forță (utilizînd chiar și armele neloiale, cum sînt nepotismul, influențarea unor persoane etc.). Soliștii știu că publicul este de partea lor, un aliat puternic pe care adversarul nu își poate permite să-l desconsidere. Încercările comisiilor de a-i ține în frîu li se par deseori scandaloase, răuvoitoare. Ce urmăresc acești oameni atunci cînd îi obligă să revină la „vechituri", la cîntece „demodate" ? (În acea clipă ei uită cu desăvîrșire că și-au cîștigat publicul cu „vechituri".) Oare nu înțeleg că muzica de azi nu mai este cea de ieri, că muzica se schimbă ?

Într-adevăr, muzica folclorică se transformă, și acesta este un fapt pe care comisiile de folclor îl cunosc și îl înțeleg mai bine decît oricine. Ele nu intenționează cîtuși de puțin să-i blocheze înaintarea, ci doar să o împiedice să alerge mai mult decît o țin picioarele, îmbrîncită de capricioasele vedete, sub privirile pasive ale unui public derutat ; ele știu că muzica zilei este altceva decît cea a trecutului, dar mai știu că acest „altceva" trebuie să fie o prelungire, și nu o negare nesocotită. Comisiile se încăpățînează să încerce să protejeze muzica populară de influențele nocive ale noii muzici de mahala. Problema este însă nu numai cît de eficiente sînt tentativele lor (răspunsul este evident pozitiv, dar va trebui nuanțat într-o discuție ulterioară), ci și cît anume și în ce mod își pot îngădui să intervină. Noua muzică de mahala este o realitate a prezentului, de care nu se poate face abstracție. Oamenii o cer, și așteptările lor nu pot fi peste măsură frustrate. Dar instituțiile mass media nu au numai un rol de divertisment — care ar putea fi îndeplinit prin satisfacerea fără discernămînt a tuturor dorințelor beneficiarului lor —, ci și rolul de a prezerva valorile reale ale culturii tradiționale și de a educa publicul în spiritul acestora. Exigențele unuia și alte celorlalte sînt parțial contradictorii și pot fi împăcate doar prin mișcări prudente și abile. Una din soluțiile de compromis este aceea de a oferi consumatorului în doze moderate muzică de mahala dintr-un strat de bună calitate —și, o spunem cu convingere, există și un asemenea strat — alături de creații tradiționale țărănești din „fondul de aur" ; îi respecți astfel dorința de a trăi în prezent, fără a-l lăsa să-și uite și să-și desconsidere trecutul. Aceasta este de altfel soluția pentru care au optat majoritatea instituțiilor de difuzare în masă.

De altfel, acest public (consumator, beneficiar) pe care l-am invocat atît de des nu este nici pe departe atît de opac și obstinat în preferința pentru vulgar așa cum, poate, am lăsat să se înțeleagă. Gustul său poate fi polisat sau cel puțin împiedicat să se deterioreze. În acest scop, el trebuie manipulat însă cu răbdare și tact, în timp îndelungat — timp de reflecție și clarificare a opțiunilor. Publicul a dovedit în repetate rînduri că, după o perioadă de derută, se redresează din instinct și își îndreaptă privirile din nou către ceea ce, la un moment dat, avea aerul că disprețuiește. Spre exemplu, unele discuri editate de „Electrecord" cu acordul deplin, entuziast chiar, al comisiei de specialitate, au stat o vreme în magazine, sub ochii destul de indiferenți ai posibililor cumpărători. Cînd librarii — reprezentanți imperfecți ai beneficiarului, obișnuiți să identifice succesul de public cu epuizarea în două zile a întregului tiraj — își pierduseră nădejdea de a le vedea dispărînd din rafturi, indiferența s-a topit iar discurile au început să se vîndă în ritm lent, dar constant. În schimb alte discuri, pe care comisia le aprobase cu serioase rezerve, mai mult la insistența librarilor, au stîrnit vîlvă în primele ale apariției pentru ca apoi să fie învăluite în uitare. Să ne gîndim apoi la faptul că vedetele ajung vedete grație unui repertoriu curat, apropiat de modelele folclorice autentice. Sînt realități pe care producătorii de muzică populară, deprimați de aparenta lipsă de receptivitate a publicului la eforturile lor către mai bine, ar trebui să le ia în considerație, să le aprecieze ca semne de bun augur. Beneficiarul reacționează realmente greoi, dar reacționează, cu condiția să-l ajuți cu răbdare și perseverență. Îi dezaprob pe cei care adoptă aprioric o atitudine sceptică vis-à-vis de posibilitatea de a-l modela ; această atitudine poate

de altfel ușor deveni un paravan care ascunde delăsarea, plafonarea profesională, abandonul într-o luptă încă neîncepută.

* * *

Am enunțat aici în mod indirect cîteva din principiile și criteriile de selecție a materialului folcloric care urmează să fie transformat în muzică populară, în produsul și obiectul de difuzare al mijloacelor comunicării de masă. Sînt criterii suple, adaptabile la varietatea situațiilor cu care se confruntă cei ce le pun în aplicare. (Spre exemplu, un solist dintr-o zonă folclorică „epuizată" — cel puțin în aparență —, din care s-au ridicat puțini interpreți de muzică populară, va beneficia de mai multă indulgență din partea comisiilor de specialitate, preocupate și de acoperirea relativ echilibrată a întregii țări).

După părerea noastră, criteriile sînt sănătoase, pe deplin justificate. Ele sînt aplicate în general cu consecvență și inteligență, ceea ce face ca — cel puțin din perspectiva calității *melodice* a repertoriului, singura pe care am adoptat-o aici și acum —, producția românească de muzică populară să fie bună. Nu este însă mai puțin adevărat că sita are și imperfecțiuni, prin care se strecoară creații îndoielnice. Prezența unora este inevitabilă, atîta vreme cît și unele concesii în fața gustului „comun" sînt inevitabile. Dar unele instituții — cu deosebire cele care se autofinanțează, și deci depind nemijlocit de public — își permit și concesii suplimentare, pe care poți să le dezaprobi dar nu poți să nu le înțelegi. Să le înțelegi însă doar pînă la un punct; căci — așa cum spuneam — motivul necesității reale de a capta beneficiarul poate deveni lesne un pretext, un ecran care maschează comoditatea rutinieră, abandonul străduinței pentru calitate, uneori chiar abuzul. Ca să prevină degradarea la nivel global a producției sale, fiecare instituție este datoare să-și traseze cu mai multă limpezime limitele pînă la care își poate îngădui să cedeze. Iar pentru ca marja să nu devină prea generoasă, ele trebuie să înceapă prin *a crede în public*, în sensibilitatea, receptivitatea sa la frumos, capacitatea de a evolua ozitiv sub raportul gustului. Să creadă, în pofida evidenței imediate, în acest public capricios și inconstant, care ne dezamăgește des dar ne și surprinde cîteodată cu momentele lui de iluminare. Să nu aspire însă și să nu conteze pe succese rapide, ci să-și proiecteze „politica culturală" în arcade temporale largi. Nu este ușor, iar uneori este chiar în detrimentul intereselor economice ale instituțiilor. Dar efortul trebuie făcut. Și nu doar din datorie profesională, ci și dintr-un imbold al conștiinței noastre de români care ne spune că ceea ce poporul nostru a creat și crează mai bun nu trebuie lăsat să se irosească.

NOTE

1. *Despre autenticitatea folclorului difuzat prin mijloacele comunicării de masă;* în „Muzica", nr. 10—11/1981, pp. 3—5.

2. Remarcam în articolul citat (vezi nota 1) că în țările vestice sintagma „muzică populară" („popular music" sau „pop music") are o accepțiune diferită.

3. Irina Nicolau, *„Reflecții pe marginea spectacolului de folclor";* în „Rev. de etn. și folcl.", 26, nr. 1/1981, pp. 99—112.

4. Pînă la un punct, prescripții de acest gen, elaborate din perspectivă științifică, sînt înserate în lucrările *Contribuții la cunoașterea folclorului urban. Spectacolul de folclor* (Irina Nicolau, teză de doctorat, în mss.) și (Alexandru Popescu, în mss.)

5. Întrebare care atrage după sine o alta, diferită dar complementară: *cum* anume, prin ce modalități și tehnici concrete, trebuie operate preluarea și metamorfozarea folclorului în muzică populară; tratarea acestei probleme va constitui însă obiectul unei alte lucrări. (vezi și nota 4).

6. Gheorghe Ciobanu, *Folclorul orășenesc;* în „Studii de muzicologie", III, București, 1967, pp. 49—84.

7. Încercări de reconstituire a acestei muzici — cărora, din motive pe care nu este cazul să le expunem aici, le acordăm un credit limitat — a făcut și continuă să facă Alexandru Mica.

8. Ne exprimam într-o altă lucrare *(Taraful și acompaniamentul muzicii de joc,* București, 1984) rezerve referitoare la sensul quasi-oficial acreditat al expresiei „muzician (popular) profesionist" — acela de „muzician care își exercită meseria în cadrul unei formații subvenționate de stat", invocam atunci și argumentele pe care se sprijină obiecțiile noastre.

Violonistul sovietic Viktor Tretiakov

— Un moment artistic de un înalt nivel artistic — aprecierea este unanimă —, l-a constituit prezenţa dv. stimate Viktor Tretiakov pe scena Festivalului ENESCU, atît în calitate de solist în Concertul simfonic al Radioteleviziunii Române, cît şi în recitalul susţinut în acompaniamentul lui Mihail Erohin. Oaspete constant al podiumurilor de concert şi recital din România, ne dezvăluiţi, de fiecare dată, cu acea forţă de comunicare proprie marilor artişti, bucuria muzicii trăite la cea mi înaltă intensitate...

— M-am bucurat nespus să mă reîntîlnesc cu publicul român, un public minunat, pentru care cînt cu foartă multă plăcere. Datorez mult felului în care publicul dv. m-a primit şi de această dată, şi mai ales, aerului sărbătoresc, ambianţei de mare sărbătoare a muzicii, pe care le-a degajat şi în care s-a desfăşurat ediţia actuală a festivalului ENESCU. Un festival foarte interesant, care are deja o tradiţie recunoscută, are cum se spune, istorie. Ce-aş putea să vă mai spun ? Că orchestra a fost excelentă, că maestrul Conta s-a întrecut pe sine, dovedindu-se a fi acelaşi neîntrecut maestru al baghetei, cu care este o adevărată încîntare să colaborezi. Mă bucur foarte sincer că am avut din nou posibilitatea să particip la acest festival valoros, interesant şi extrem de util".

Violoncelista iugoslavă Ksenija Jankovic

— Ksenia Iankovič, aplauzele şi ovaţiile care au răsunat minute în şir în sala Ateneului Român, au răsplătit magistrala interpretare pe care aţi dat-o dificilului CONCERT PENTRU VIOLONCEL ŞI ORCHESTRĂ de Antonin Dvorak. Mai cu seamă aţi rămas în memoria auditoriului prin evoluţia tulburătoare a pasajelor cantabile ale acestui concert, în care aţi fost acompaniată de Filarmonica „Moldova" din Iaşi, dirijată de Ion Baciu.

— Am fost şi de această dată foarte emoţionată şi extrem de bucuroasă că am avut posibilitatea să mă aflu din nou în România, că am avut prilejul fericit de a cînta în faţa generosului dv. public. În plus, bucuria mea a fost amplificată de faptul că am evoluat în cadrul acestui minunat festival ENESCU, că am cîntat sub cupola Ateneului Român, locul în care s-au auzit de nenumărate ori acordurile viorii, sau pianului maestrului Enescu, în locul în care el însuşi s-a aflat la pupitrul orchestrei simfonice. Publicul românesc m-a primit şi acum extrem de cordial, de cald, de frumos.

— Ce înseamnă pentru dv. participarea la această ediţie jubiliară a Festivalului „George Enescu" ?

— Este o mare cinste şi o imensă bucurie pentru mine faptul că mi s-a încredinţat onoarea de a reprezenta muzicienii iugoslavi la această grandioasă manifestare muzicală care poartă numele marelui Enescu. Orchestra care m-a acompaniat în această seară aici la Bucureşti a făcut dovada unui ansamblu deosebit de valoros, iar maestrul Ion Baciu cît şi Cristian Mandeal cu care am avut bucuria să colaborez într-un concert similar susţinut la Iaşi, au demonstrat că slujesc bagheta cu competenţă, pasiune şi o formidabilă vocaţie.

— După primul dv. turneu în România de acum 2 ani, cînd aţi susţinut nu mai puţin de 8 concerte, ca şi de această dată cînd aţi evoluat atît în cadrul festivalului cît şi în alte oraşe ale ţării, v-aţi format o impresie despre muzica şi viaţa muzicală românească ?

— Cu adevărat, am fost plăcut surprinsă de amploarea ei. În toate oraşele în care am cîntat există săli foarte bune, cu excelente ansambluri şi, ceea ce este cel mai important — aceste săli sînt întotdeauna pline cu un minunat public, bun cunoscător al muzicii, ceea ce demonstrează existenţa unei vieţi muzicale intense. De altfel despre ţara dv. şi despre muzica ei, şi chiar despre acest festival, îmi vorbise foarte mult Mstislav Rostropovici şi eu oricum, nu sînt la prima mea vizită în România. Am revenit şi acum cu cele mai bune sentimente şi voi reveni întotdeauna cu multă dragoste şi interes.

— Putem anticipa noi întîlniri cu publicul din România ?

— Da, bineînţeles, am în acest sens cîteva proiecte concrete. Tocmai am perfectat ca la anul să cînt împreună cu Mihaela Martin un dublu concert de Brahms, pe care, mărturisc, îl aştept cu îndreptăţită emoţie şi bucurie".

Contrabasistul Fernando Grillo — Italia

— Stimate maestre Fernando Grillo, fiecare turneu al dv. în România este o mare plăcere pentru noi, pentru publicul românesc care vă cunoaşte, vă apreciază şi vă înţelege muzica. Aţi susţinut, de altfel, o serie întreagă de concerte în compania unor formaţii valoroase din ţara noastră şi multe dintre compoziţiile dv. au fost interpretate de artişti români. Cum apreciaţi muzica românească ?

— Aş vrea să vă spun, de la bun început, că iubesc enorm muzica românească şi mă consider chiar un propagator al ei. Compozitorii români pe care îi admir foarte mult s-au inspirat şi se inspiră din melosul popular, fapt pe care-l consider cu totul remarcabil, motiv pentru care şi doresc la rîndu-mi să răspîndesc şi să fac cunoscută în întreaga lume, minunata dv. muzică. De altfel, chiar de curînd, la Radio France am interpretat *Concertul pentru contrabas şi orchestră* de Iancu Dumitrescu, care a fost un eveniment foarte important pentru lumea muzicală pariziană. Mă bucur că în timpul desfăşurării Festivalului, în ediţia sa actuală, la Bucureşti a ieşit şi un disc cu această lucrare editată de „Electrecord". Muzica românească este fermecătoare, este cu totul aparte, o muzică pe care o consider ca „o voce distinctă, cu un pronunţat ethos naţional". Iar publicul dv. este cu adevărat entuziast, bun cunoscător al muzicii, foarte exigent, cald, deschis şi, mai ales, darnic cu aplauzele cînd muzica îi oferă satisfacţiile artistice aşteptate.

— Am remarcat concertul pe care l-aţi susţinut în sala Radioteleviziunii Române, cu formaţia „Hyperion", condusă de Iancu Dumitrescu şi de asemenea, pe cel prezentat la Ateneul român cu formaţia „Quodlibetmusicum", condusă de clarinetistul şi dirijorul Aurelian Octav Popa, în care publicul v-a răsplătit cu îndelungate aplauze şi calde ovaţii. Ce însemnătate atribuiţi acestei manifestări muzicale găzduite de Bucureşti şi onorată de asemenea prestigioase prezenţe ?

— Mă simt onorat să particip la un Festival care poartă numele marelui muzician român George Enescu, stimat, iubit şi preţuit în întreaga lume, pe toate meridianele. Sînt onorat că mă aflu la Bucureşti atît ca interpret cît şi în calitate de compozitor ale cărui lucrări s-au situat în cadrul acestui festival.

Legat de aceasta, vreau să vă mărturisesc că urmăresc cu mare atenție noua generație de muzicieni români și, în mod deosebit, muzica nouă a lui Iancu Dumitrescu, conducătorul formației „Hyperion", cu care am cîntat adesea și în compania cărora am încercat mari satisfacții. Am înregistrat, de altfel, împreună și două discuri la „Electrecord". Sînt „două documente de muzică românească răspîndită în lume și mai ales în Franța", după cum s-a exprimat Harry Halbreich, fost director al Festivalului muzical de la Rouen, timp de aproape 15 ani, unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de muzică nouă organizate în Franța.

— *...iată deci argumente în plus care vorbesc despre faptul că muzica românească este ascultată cu interes și apreciată în lume...*

— Este un fapt incontestabil că muzica românească a trezit interesul lumii, și cînd afirm aceasta, mă gîndesc și la dorința multora de a veni să vă viziteze și să cunoască cum se spune, „la fața locului" originile, izvoarele acestei minunate muzici. Am remarcat, de asemenea, marea atenție ce se acordă în România formării pe plan educativ a unui spirit elevat, civilizat cu ajutorul muzicii, iar rezultatele înregistrate sînt, în acest sens, extrem de revelatoare. Am ascultat cîțiva tineri interpreți, între care la vioară pe Ion Georgescu interpretînd în mod cu totul remarcabil o lucrare de-a mea, și de asemenea, pe un alt violist extraordinar care se numește Ștefan Gheorghiu...

— *Revenind la virtuțile umaniste ale Festivalului „George Enescu" ce ați mai putea adăuga ?*

— Festivalul este, în general, excepțional pentru că a reușit ca într-un asemenea moment internațional, caracterizat printr-o mare încordare și tensiune, să facă posibilă înțelegerea, colaborarea, conlucrarea, prin aprofundarea amplă a acestui limbaj universal care este muzica. Aceasta este un lucru într-adevăr remarcabil și demn pentru țara dv., mare iubitoare de prietenie, colaborare și pace. Acest Festival a apropiat oamenii, dincolo de distanțele geografice care-i despart, și sub acest aspect Festivalul s-a desfășurat în sensul prieteniei prin intermediul muzicii, al solidarității umane, al înțelegerii depline spre mai buna cunoaștere reciprocă.

— *Pe cînd un alt turneu în România, Fernando Grillo ?*

— Cred că în februarie viitor voi fi din nou pe aceste meleaguri. Pînă atunci profit de ocazie să transmit tuturor tinerilor din România, pentru că ne aflăm în Anul Internațional al Tineretului, organizat din inițiativa țării dv., cele mai călduroase urări de împlinire în muzică, precum și ca spectatori, căci am remarcat la dv. marea prezență a tinerilor în sălile de concerte, marea lor pasiune pentru muzică și receptarea ei. Păstrez cele mai frumoase impresii și amintiri ori de cîte ori vizitez România sau ori de cîte ori colaborez cu muzicieni români, cum sînt Iancu Dumitrescu, Iosif Conta sau formațiile „Trio Sfinx" și „Hyperion", din care fac și eu parte și în care m-am integrat excelent. Sper că ne revedem curînd și pînă atunci vă transmit un salut călduros".

Pianistul Wu Ying din R. P. Chineză

— *Ați fost unul dintre oaspeții care s-au bucurat de o mare simpatie în cadrul Festivalului, și înaintea recitalului de sub cupola Ateneului, ați susținut un prim concert la Botoșani. V-ați putut forma o părere despre publicul românesc ?*

— Publicul românesc m-a primit, într-adevăr, cu atîta căldură și simpatie, încît am depășit starea inițială de crispare, datorată faptului că nu vă cunoșteam țara și auditoriul. Nemaiavînd rețineri față de spectatori, am reușit să mă concentrez asupra evoluției mele, atît în concertele susținute la Botoșani și București, cît și în recitalurile programate ulterior la Satu-Mare.

— *Acesta a fost primul dv. contact cu muzica lui Enescu ?*

— Da. În urma invitației pe care am primit-o pentru a participa la acest Festival, am putut studia mai temeinic una din partiturile enesciene, este vorba despre *Pavana* din *Suita a II-a* pe care am și interpretat-o în recitalul meu, din respect pentru marele dv. compozitor și pentru întreaga sa operă. Din păcate, în țara mea sînt foarte puține partituri cu lucrările sale. Desigur că eu am încă mari afinități pentru marii romantici, de la Chopin pînă la Debussy, care mărturisesc că se potrivesc mai bine sufletului meu. Pe viitor voi include însă în repertoriul meu și lucrări de Enescu, convins fiind că este nu numai o mare personalitate a muzicii românești ci și a lumii întregi. De aceea sînt absolut fericit că am fost invitat în România la acest prestigios eveniment muzical care omagiază pe unul dintre cei mai mari muzicieni ai secolului douăzeci.

— *În răstimpul cît ați stat în România ați reușit să cunoașteți cîțiva muzicieni din țara noastră ?*

— L-am cunoscut pe Carol Litvin la Filarmonica din Botoșani. L-am ascultat cu mare interes pe violonistul Marin Cazacu în concertul Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Jean Perisson. Am fost foarte impresionat de nivelul ridicat al orchestrei, de măiestria celor care o compun, muzicieni desăvîrșiți, de un real talent. A fost extraordinar.

Violonistul argentinian Alberto Lysy

— *Festivalul internațional „George Enescu" a programat în deschiderea manifestărilor de la Ateneul Român, piese de Locatelli, Haendel, Corelli, Haydn și Mozart în interpretarea orchestrei camerale conduse de Nicolae Iliescu, prilej cu care ați și debutat în fața publicului bucureștean. Acest public care v-a răsplătit cu îndelungate aplauze, a recunoscut în dv. nu numai pe virtuozul fermecătorului său instrument „Guarnieri" datînd din secolul al XVI-lea, dar și pe colaboratorul încercat al lui Yehudi Menuhin care a evocat adesea în memoriile sale numele maestrului său : George Enescu.*

— Menuhin mi-a vorbit enorm despre marele George Enescu și despre muzica sa extraordinară. Și cum Menuhin mi-a fost ca un tată, pot spune că pentru mine, Enescu este un fel de... bunic muzical. De aceea, m-am simțit foarte emoționat venind aici, ascultîndu-i opera în însăși patria lui. Eu cred că Enescu este un mare simbol al României, un mare compozitor, care ar trebui să fie și mai mult cîntat și cunoscut în întreaga lume.

— *La primul dv. contact cu România, ce impresii ați cules ?*

— Primele impresii sînt minunate, întrucît a veni aici în România, la festivalul „Enescu" este una din marile bucurii ale unui muzician, dat fiind prestigiul Festivalului găzduit la București. Deci faptul că mă aflu aici și cînt pentru publicul românesc îmi face o deosebită plăcere.

— *Cunoașteți, desigur, muzica românească, locul pe care-l ocupă în cultura universală...*

— ...Desigur, Enescu și cei de după el. Festivalul ENESCU este magnific, este o mare și incontestabilă realitate. Este o mare sărbătoare a muzicii. Am fost foarte impresionat de simpatia publicului și a colegilor muzicieni care m-au primit cu deosebită căldură. Am fost întotdeauna un mare admirator al lui Menuhin și al lui Enescu, căci i-am ascultat interpretînd *Concertul pentru două viori de Johann Sebastian* Bach, încă de la 5 ani... Pe Enescu l-am văzut la Paris, foarte puțin, în timpul unei lecții cu un tînăr violonist japonez. Era prin 1953 și eu pe atunci, foarte tînăr, nu am sesizat importanța momentului. A fost foarte impresionant modul în care Enescu ne-a dat o explicație de-a dreptul fenomenală asupra formei, semnificației și interpretării *Sonatei* de Ravel pe care o studia elevul din Japonia. Momentul a fost foarte important pentru mine. Aveam doar 17 ani iar Enescu era un geniu care mă copleșea.

— *Cu ce amintiri plecați din România ?*

— Cu amintiri minunate. Pe unele le păstram din experiențele muzicale anterioare. Vreau să vă mărturisesc că eu cunosc deja cîțiva interpreți români remarcabili. Așa este tînăra Mihaela Martin, care a luat un premiu de vioară la Bruxelles, eu fiind atunci în juriu. Așa este marele dv. violonist Ion Voicu, amîndoi prezențe de marcă la Festivalul ENESCU de la București sau în oricare altă manifestare muzicală pe plan internațional. Aș dori să adresez și un mesaj pentru întregul tineret român și anume că am multă încredere în el, am încredere în viitorul țării dv., în toți tinerii din România".

Dirijorul japonez Jun'Ichi Hirokami

— *Cel de-al doilea concert al Orchestrei Radioteleviziunii Române a adus la podiumul dirijoral pe unul dintre cei mai tineri invitați ai Festivalului „George Enescu". Jun'Ichi Hirokami, la numai 27 de ani, ați cucerit imediat simpatia și admirația publicului românesc prin dinamismul, temperamentul și mîna dv. foarte sigură. Deși ne-ați spus că nu ați mai dirijat niciodată pînă acum lucrări de Enescu, ne-ați dăruit totuși o tălmăcire inedită a RAPSODIEI A II-A.*

— Într-adevăr este pentru prima oară cînd dirijez o lucrare semnată de Enescu și vă mărturisesc că de acum înainte ea va figura printre preferințele mele, după ce am prezentat-o cu orchestra Radioteleviziunii. Consider participarea mea la festivalul „Enescu" un bun prilej de studiu, de acumulări, dar și de satisfacții profesionale.

— *Cum apreciați în acest sens, contactul pe care l-ați avut cu muzicienii români, ce impresii păstrați de la acest festival ?*

— Aș dori să adresez, încă odată, calde felicitări poporului român pentru organizarea acestei prestigioase manifestări muzicale și să-i mulțumesc pentru invitarea mea la București. Deși am avut șansa să cîștig prestigiosul concurs de dirijat de la Amsterdam, totuși nu dețin încă experiența manifestărilor muzicale de amploare, cum s-a dovedit a fi și festivalul „George Enescu". În România cînt pentru prima oară și am constatat cu mare admirație că țara dv. are foarte bune orchestre și excelenți interpreți. Pianistul Valentin Gheorghiu, de pildă, cu care am avut bucuria să colaborez, este un artist remarcabil, domeniul în care el excelează fiind tocmai tehnica sa desăvîrșită prin care reușește să redea muzica cu multă naturalețe, delicatețe chiar, dar, totodată, cu o grandioasă forță emoțională și de sugestie. Pot afirma, fără să greșesc, că România are o foarte valoroasă școală de muzică, atît componistică cît și interpretativă. Din această perspectivă, consider organizarea celei de-a X-a ediții a festivalului „George Enescu", o excelentă acțiune care a atras și va atrage, cu siguranță, și la edițiile viitoare muzicieni renumiți din întreaga lume. Plec din România cu sentimentul că am înțeles cît de puternic este impactul pe care muzica lui Enescu îl are în sălile de concert din țara dv., că am înțeles relația dintre muzica românească și poporul care a creat-o".

Chitaristul spaniol Jòse Miguel Moreno Aguado

— *Recitalul de chitară clasică la care am asistat pentru prima dată în cadrul Festivalului internațional „George Enescu" și care a stîrnit un deosebit interes în rîndul melomanilor prezenți sub cupola Ateneului, a constituit un moment de referință la cea de-a X-a ediție a prestigioasei manifestări muzicale găzduite la București. Acum, după ce ropotul aplauzelor primite s-a stins, după ce ați oferit cu generozitate autografele solicitate, v-aș ruga stimate mestre Miguel Moreno Agudo să ne spuneți impresiile pe care le păstrați după întîlnirea cu publicul românesc.*

— A fost extrordinar. Prima parte, greu de urmărit, a fost ascultată cu mult interes și cu reacții foarte inteligente din partea acestui public, mare cunoscător, după cum am remarcat cu satisfacție și admirație. Am prezentat muzică veche, mai exact spus, piese aparținînd secolului al XVI-lea, interpretate pe atunci la un instrument tradițional în Spania, numit „vihuela". Apoi, în partea a doua, am selectat creații pentru chitară din epoca preromantică, îndeosebi, piese din repertoriul compozitorului Fernando Sol, pe care eu personal îl consider ca cel mai important chitarist spaniol al secolului al XIX-lea. Aș dori să vă spun că procurarea pieselor nu a fost tocmai ușoară. Am căutat în tabulaturi. Am adus copii după originalele pe care le-am găsit la Biblioteca Națională, am construit chiar o „vihuela", instrument care practic nu se mai găsește nicăieri. Singurul exemplar existent la Paris este nereprezentativ. Consultînd documentele epocii, mărturiile lăsate prin timp, despre felul lemnului, al corzilor, despre forma și dispunerea pieselor componente, am reușit ca, împreună cu soția mea, care este lutier să construim o „vihuela". De aceea vă spun că m-a surprins modul în care publicul românesc a reușit să recepteze și să înțeleagă muzica pe care am prezentat-o, și aceasta m-a bucurat nespus.

— *Cu ce gînduri ați venit în România, cum apreciați desfășurarea Festivalului la care ați participat ca oaspete de seamă ?*

— Doresc să cunosc cît mai mult despre ambianța muzicală românească și, bineînțeles, multe lucruri din domeniul chitarei. Mi s-a vorbit despre calitatea deosebită a lemnului românesc și cum atît eu cît și soția mea sîntem pasionați lutieri, aș dori să cunosc cît mai multe și cît mai bine această îndeletnicire care are vechi tradiții în România. Cît privește prezența mea la Festivalul „George Enescu", aș ține să remarc, în primul rînd, atmosfera de comunicare caldă, directă între scenă și sală, acest public minunat ca și ambianța sonoră a sălii Ateneului, de-a dreptul excepțională. Pretutindeni am întîlnit, repet, multă căldură și sinceritate, ceea ce m-a copleșit. Mi-am dorit mult să vin în țara lui Enescu, acest mare compozitor, bun prieten cu Pablo Casals. Enescu a fost unul dintre acele genii care nu apar decît rareori, dar strălucesc veșnic, în constelația muzicii universale, cu autentică și perenă semnificație".

Raimund Woelbing — secretar al Uniunii Compozitorilor din R.D.G.

— *Stimate Raimund Woelbing, ați luat parte atît la evenimentul muzical oferit de cea de-a X-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu", cît și la lucrările Simpozionului de muzicologie organizat sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România. Cu această ocazie ați prezentat interesante puncte de vedere asupra muzicii și vieții muzicale din țara dv. Ce impresii păstrați de la acest Simpozion care a prilejuit o confruntare utilă de idei și stabilirea unor contacte fructuoase între gîndirea românească despre muzică și cea a unor specialiști valoroși din alte țări.*

— Mulțumită excelentei traduceri, am putut urmări toate referatele prezentate și sîntem recunoscători Uniunii compozitorilor, în special, președintelui ei, muzicologul Nicolae Călinoiu, care ne-a pus

la dispoziție cu promptitudine copii ale expunerilor prezentate, pentru a le putea lua cu noi și a le studia temeinic. În mod deosebit, mi-au plăcut referatele lui Doru Popovici despre poetica lui George Enescu și cel prezentat de Iosif Sava cu privire la criteriile și gîndirea moral-politică și socială ale marelui compozitor român. O excelentă impresie mi-a produs și referatul Clemansei Firca și al lui Mircea Voicana, care mi-au spus foarte multe în legătură cu personalitatea umană a lui George Enescu, precum și cu noul catalog tematic al operei enesciene. Iată, așadar, motive suficiente pentru a mă întoarce în patrie mai bogat în cunoștințe, în experiență, în impresii deosebite.

— Pe lîngă evidențierea acestor noi și dense semnificații în opera și gîndirea marelui muzician care a fost și rămîne George Enescu, reliefate, de altfel, și în cadrul acestui Simpozion, ce ne puteți spune despre actuala ediție a Festivalului ce poartă numele celui a cărui viață și operă muzicală l-au înălțat pe piedestalul marilor creatori ai artei muzicale universale ?

— Cred că putem felicita călduros pe prietenii noștri români că au organizat acest prestigios festival, care are de-acum o bună, recunoscută și îndelungată tradiție, festival care face deja parte din muzica europeană. Este un festival care, după cum am putut constata cu satisfacție și bucurie, reunește compozitori și creații diverse. Am fost foarte interesat să cunosc felul în care s-au prezentat în cadrul festivalului tinerii compozitori, deoarece, în cadrul Uniunii compozitorilor din R. D. Germană, mă ocup în mod special și de tinerii creatori. Tocmai de aceea, mi s-a părut extrem de interesant și binevenit faptul că în festival a fost posibilă alăturarea numelui și creației enesciene de numele celor mai tineri compozitori care bat la porțile consacrării sau, așa cum s-a văzut, sînt deja reputați compozitori și interpreți. Și din acest punct de vedere consider, cu deplină îndreptățire, Festivalul de la București, ca o manifestare muzicală de talie europeană, deosebit de însemnată".

Pianista suedeză Inger Godergren

— Ați cîntat în concertul de închidere a celei de-a X-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu", tălmăcind într-o manieră proprie, caldă, nuanțată, elevată, CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ de Schumann. De altfel, așa cum ne spuneați înaintea concertului, marii romantici cum sînt Schumann, Brahms, Beethoven sînt compozitorii dumneavoastră preferați. Cum vi s-a părut contactul cu muzica românească ?

— M-am convins personal că România are foarte mulți muzicieni buni. În acest sens, consider o întîlnire fericită colaborarea mea cu maestrul Brediceanu aflat la pupitrul primei filarmonici a țării, în compania căreia am susținut concertul meu, în gala de închidere a acestei prestigioase manifestări muzicale de la București. De aceea, țin să mulțumesc în modul cel mai călduros organizatorilor pentru invitația ce mi-a fost adresată de a participa la cea de-a X-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu", festival care se bucură de o frumoasă tradiție. Știam încă de la Paris că opera lui Enescu se cîntă foarte mult și este bine apreciată. Eu însumi am interpretat, deseori muzică de George Enescu. Cunosc, de altfel, interpretări remarcabile datorate lui Dinu Lipatti și Clara Haskill. Cu atît mai mult, prezența mea la acest festival m-a onorat în cel mai înalt grad".

— Acum că ați cunoscut viața muzicală românească mai bine, vă gîndiți să luați în considerație și interpretarea altor piese românești ?

— Evident. Am și vizitat magazinul „Muzica" aflat în preajma Ateneului român, și am cumpărat un vraf de partituri pentru pian. Mai bine spus, tot ce am găsit în acest domeniu. Nici nu am avut răgazul să mă uit prin ele, dar cu siguranță, de îndată ce ajung la Paris, le voi studia cu mare atenție. Am recunoscut, desigur, și cîteva partituri de Enescu, dar sînt și altele ale unor compozitori români, despre care am auzit, dar pe care încă nu-i cunosc suficient. Oricum, impresia mea despre Festivalul de la București este excelentă și am să spun tuturor adevărul. Totul a fost minunat, de-a dreptul fantastic. Publicul românesc m-a primit cu multă căldură, a fost alături de mine, l-am simțit foarte aproape și acest lucru mi se pare extraordinar. Am comunicat excelent cu dirijorul, cu orchestra, cu întreaga sală, ca și cînd aș fi fost aici, de aici, din aceste minunate locuri. Pentru tot și pentru toate țin să mulțumesc tuturor !"

Hildegard Emilia Schmidt, muzicolog din Bonn — R.F.G.

— V-ați numărat printre participanții la lucrările Simpozionului de muzicologie organizat cu prilejul celei de-a X-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu" și, de asemenea, ați luat parte și la manifestările muzicale desfășurate sub egida acestui important eveniment cultural găzduit de capitala României. Care sînt impresiile dumneavoastră ?

— Într-adevăr, am prezentat un referat la Simpozionul amintit care a prilejuit muzicologilor români și străini să omagieze prin studii de înaltă ținută științifică, personalitatea marelui compozitor, dirijor, violonist, pianist și pedagog, George Enescu, deschizător de drumuri în muzica românească modernă. Referatul meu a vizat aspecte legate de un proiect de operă gîndit de Enescu, cu „Meșterul Manole" și, mă bucur că am putut aborda această temă științifică de un foarte larg interes. Aș dori să precizez că muzica și opera lui Enescu mă interesează în cel mai înalt grad și că, de mai mulți ani lucrez efectiv în domeniul cercetărilor legate de opera enesciană, în ansamblul ei. În mod deosebit, mă interesează compozițiile sale timpurii și mai ales liedurile. Enescu este un mare și minunat compozitor și eu nutresc o mare admirație și stimă pentru multilaterala sa personalitate, pentru ceea ce a dat muzicii universale. Sper sincer ca prin studiile mele să pătrund și să înțeleg tot mai profund arta sa.

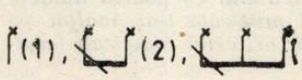
În ce privește participarea mea la acest Simpozion și la desfășurarea lui, ca atare, aș remarca seria de comunicări făcute de colega mea din Statele Unite, Patrice Miller, precum și de muzicologii români, Liliana Gherman, Iosif Sava și Constantin Stihi-Boos. Actualitatea artei enesciene a fost demonstrată concret și prin referatele care au avut ca punct de plecare fie studiul pe documente, fie analizele originale, inedite. Am avut de asemenea, ocazia să iau parte la cîteva spectacole, revăzînd cu mare plăcere la Opera Română, capodopera enesciană „Oedip", precum și cîteva concerte la Ateneul Român. Mă simt foarte legată de capitala țării dumneavoastră, cu atît mai mult cu cît, anul trecut am făcut aici la București studii muzicale foarte utile. Vin deja pentru a treia oară în acest frumos oraș, despre care se spune cu îndreptățire că este acum o adevărată „capitală a muzicii". Deși pe Enescu l-am descoperit relativ tîrziu, mai precis acum doi ani, voi încerca să-l popularizez cît mai mult în țara mea. Aș dori să vă mulțumesc pentru atenția și amabilitatea care mi s-au arătat pretutindeni, pentru sentimentele alese cu care am fost înconjurată de toată lumea, și sper să mă reîntorc foarte curînd, în acest București care îmi place din ce în ce mai mult, în acest oraș de care s-a simțit foarte legat și marele Enescu".

Interviuri realizate de Constantin Victor CIOCAN

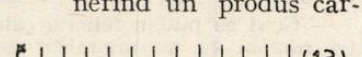
TREI OPUSURI PENTRU CHITARĂ DE LIVIU DĂNCEANU

Mirela STOENESCU

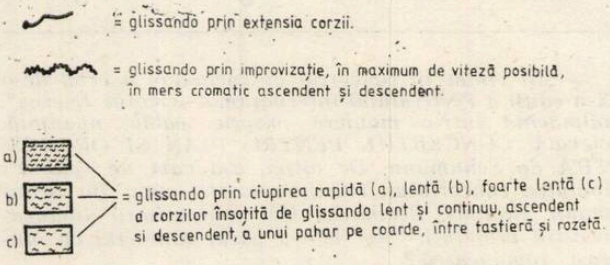
Scrisă în anul 1983, *Quasifuga, op. 11* aparținînd compozitorului Liviu Dănceanu poate fi considerată pe de o parte ca rezultat al uneia dintre preocupările fundamentale ale acestui muzician, și anume problema sistematizării timbrului ca parametru sonor aflat în disonanță — sub aspectul formalizării — cu celelalte elemente de limbaj ale artei sunetelor. Pe de altă parte, lucrarea constituie o urmare firească a prospectării neconstrînse a instrumentelor clasice, tradiționale (chitara, de data aceasta), alternativa propusă de autor fiind o formă originală de fugă. Se poate lesne întrevedea în respectiva lucrare puterrica afinitate a compozitorului față de acest instrument, cristalizată prin întîlnirea cu un chitarist de excepție, Vasile Colțea, și totodată trădînd preferința pentru un anumit mod de tratare tehnică și stilistică ce evadează din spațiul relativ restrîns al convenționalului. Necesitatea muzicianului-compozitor de a cînta pe instrumentul căruia îi este dedicată piesa apare ca un spirit de natură romantică ce unește creatorii contemporani promotori ai fanteziei și libertății de expresie caracteristică epocii pe care o traversăm (involuntar) — neoromantismul. Opus structurii de tip romantic precum și hiperabstractizării, ultraformalizării parametrilor sonori — definitorii pentru o structură expresionistă — compozitorul se îndreaptă către o reliefare inedită a timbrului muzical prin imaginarea unui număr cvasi-infinit de posbilități colorstice. Această modalitate de exploatare a instrumentului pare să fi pus două probleme : una legată de mentalitatea interpretului, alta referitoare la notația muzicală, la dificultatea de a găsi acele simboluri care să poarte pecetea acuității. Observată prin prisma organizării spațiale, lucrarea este clădită pe spectrul armonic a lui *mi* și a lui *si* — ca primă funcție în spectrul lui *mi* — pe principiul contrastului rigurozitate-libertate, al antitezei dintre emergența selectiv-electivă a armonicelor lui *mi*, respectiv ale lui *si*, și utilizarea aleatoare, imprevizibilă a celor două spectre. Referitor la organizarea temporală acest opus aproximează principiul arhitectonic al unei fugi monotematice la trei voci, construcția pe baza succesiunii alternative a structurilor de tip expozitiv (reprezentate de intrările tematice) și a celor de tip dezvoltător în care este prelucrat întreg materialul muzical. Tema fugii se desfășoară pe baza a trei obiecte sonore identificabile prin trei ritmuri :



suma tuturor relațiilor univoce dintre ele generînd un produs cartezian de tipul formulei :



În cadrul subiectului se distinge ordinea asimetrică a celor trei obiecte sonore : (1) (2) (3) (2) (1) (3) (1) / (1) (3) (2) (3) (1) (2) (1) / (1) (3) (1) (2) (3) (2) (1) / (1) (2) (1) (3) (2) (3) (1) iar răspunsul prezintă succesiunea simetrică a acestora : (1) (2) (3) (1) (3) (2) (1) / (1) (3) (2) (1) (2) (3) (1) Prin urmare, relația dintre subiect și răspuns este aceea a antitezei pe plan ritmic. Contrasubiectul aflat în raport de complementaritate cu subiectul se contopește pe întreg parcursul piesei cu ideea de glissando concretizată în mai multe ipostaze :



Privită în ansamblu, *Quasifuga, op. 11* vizează spațiul metamuzical prin recursul la o serie de obiecte inedite, chiar insolite : degetar — țeserea sunetului, pahar — sorbirea sunetului, arcuș — mîngîierea sunetului, plactrum — ciupirea sunetului.

Quasipreludiu, op 16 scris în anul 1984 aparține ca și *Quasifuga, op. 11* unei clase de lucrări (*Quasiconcerto* pentru clarinet/saxofon și ansamblu, *Quasisimfonia, Quasiricercare),* în care compozitorul polemizează cu genurile și tiparele arhitectonice clasice. Ideea de *quasi* se desprinde — ca și în fugă — din „pendularea între entitate și forma ei alterată, între tipurile fundamentale care există (...) dar se petrec altfel — și aparență" (Grete Tartler : *Melopoetica*, Ed. Eminescu, Buc., 1984, pag. 135). În ceea ce privește construcția lucrării

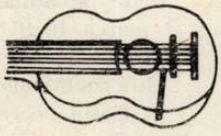
se pune problema esenței formei în care muzicianul crede. Astfel, după accepțiunea compozitorului Liviu Dănceanu, esența unui preludiu constă în raportul ce se stabilește între parametrii constanți (ritm, dinamică, mod de atac) și cei modulanți (tonalitatea), fapt ce se poate remarca la orice formă arhitectonică evaluată parțial dar nu și în cazul unei forme depline, considerată integrală cum este, de plidă, acest *Quasipreludiu* în care constante sînt tonalitatea și ritmul iar variabile sînt modurile de atac și agogica. Structural, lucrarea apare alcătuită din două straturi : cel de sus, construit pe spectrul lui *mi* cu melodica și duratele constante și stratul de jos în care modul de atac comportă un travaliu modulant care are loc la nivelul policromiei timbrale avînd ca rezultat cinci feluri de a cînta la instrument, cinci moduri de atac :

corzi încrucișate

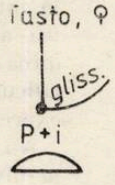
corzile dincolo de prăguș

o baghetă cilindrică de metal sau plastic (D. cc. 7—9 mm) este introdusă sub corzi, pe tastieră ; bagheta este ținută între degetul mare și degetul arătător de la mîna dreaptă

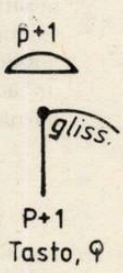
cu bagheta se freacă o coardă între rozetă și căluș



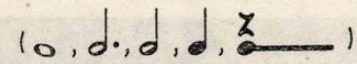
coarda este trasă în sus la o distanță de cc. 2 cm de tastieră de către degetul mare și arătător de la mîna dreaptă care totodată glisează ; în același timp, coarda este ciupită de degetul mare și arătător de la mîna stîngă, ca un pizz. bartokian, deasupra tastierei, între prăguș și locul unde coarda este trasă de mîna dreaptă ; coarda trebuie să fie trasă și ciupită în așa fel încît să nu atingă tastiera



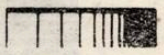
coarda este trasă de mîna stîngă ; coarda cc. 2 cm de tastieră de către degetul mare și arătător de la mîna stîngă care totodată glisează ; în același timp, coarda este ciupită de degetul mare și arătător de la mîna dreaptă, ca un pizz. bartokian, deasupra tastierei, între rozetă și locul unde coarda este trasă în sus la o distanță de trebuie trasă și ciupită în așa fel încît să nu atingă tastiera



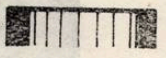
Acestea, cu corespondența celor cinci durate din stratul de sus

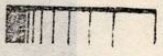


care sînt reprezentate prin obiecte sonore aflate la baza preludiului și care constituie totodată criteriul după care lucrarea se împarte în patru secțiuni (fiecare secțiune fiind configurată printr-o mișcare de accelerando sau/și ritardando) :

secțiunea I-a — accelerando 

secțiunea II-a — accelerando + ritardando

secțiunea III-a — ritardando + accelerando 

secțiunea IV-a — ritardando 

Prin apariția mișcării izocrone, progresia ritmică se neutralizează, finalul preludiului aducînd, în acest fel, ideea de surpriză, de dereglare a normalității.

Mai puțin se dereglează însă insolitul *soundului*, acesta identificîndu-se cu o ubicuă caracteristică atît pentru *Quasifuga*, op. 11, cît și pentru *Quasipreludiu*, op. 16. Urmărind aprehendarea optimă, justă a acestor esențe timbrale unice, Liviu Dănceanu compune în 1985 o a treia lucrare pentru chitară intitulată *Quasipostludiu (Addenda)*, op. 19. De ce și *Addenda* ? Pentru că opul are semnificația unui dicționar (ori a unui vocabular) în care sînt vehiculați (scoși ca-ntr-un subsol de pagină) 12 termeni conținînd elemente ritmice și coloristice ce stau la baza alcătuirilor sintactice din *Quasifuga* și *Quasipreludiu ;* ca o paradă a cuvintelor utilizate în frazele (narațiunile) din cele două lucrări anterioare. Trecerea în revistă a acestor cuvinte comportă însă vectorul arbitrarității, forma luînd astfel naștere din juxtapunerea liberă, în orice ordine a celor 12 structuri (1, 2, 3, ..., 12).

Relațiile de cauzalitate dintre *Quasifuga*, op. 11, *Quasipreludiu*, op. 16 și *Quasipostludiu*, op. 19 sînt vagi în sensul că fiecare opus poate fi interpretat independent ori să apară în ipostază de primă, a doua sau ultima piesă intr-o eventuală restituire de ansamblu. Înrudirea lor este însă evidentă în ceea ce privește atitudinea componistică.

IN MEMORIAM

DORIN POP

Concertele corale de artă adevărată erau chintesența serilor neîntrerupte timp de mai bine de 30 de ani, ale unei munci dedicate tuturor celor ce iubesc frumosul și binele în viața adevărată a oamenilor. Căci seară de seară de-a lungul acestor decenii, la filiala din Cluj-Napoca a compozitorilor mai întîi, în sălile de repetiții ale Conservatorului „G. Dima" în urmă, profesorul și maestrul însufleţea munca celor ce au răspuns chemării sale de a da viață capodoperelor artei corale, studenți, oameni ai muncii, iubitori de artă.

Această activitate neîntreruptă, ridicată la cele mai prestigioase nivele ale culturii românești și universale, rezervă un loc dintre cele mai alese celui ce a fost și rămîne pentru noi profesorul și dirijorul, eminentul muzician dispărut dintre noi. Profesorul Dorin Pop (n. 1917) reprezintă o epocă, una dintre cele mai remarcabile în istoria artei noastre corale. Căci preluînd o tradiție ea însăși ilustră în genealogia căreia se succed George Dima, August Bena, I. Vidu sau Kiriac, el a împlinit o sinteză între gîndirea artistică a marilor epoci creatoare și valorile perene ale contemporaneității.

Eminentului maestru dispărut i se datorește în bună măsură, ca unuia dintre deschizătorii de drumuri, reînvierea în mișcarea noastră corală a polifoniei Renașterii și totodată a culturii de multiplă expresie a genului coral de cameră.

Într-o alternanță imperceptibilă și într-o desăvîrșită osmoză, profesorul și dirijorul a format generații succesive de muzicieni, dascăli, dirijori, interpreți la rîndul lor, care au dus în cele mai îndepărtate colțuri ale țării exemplul lor viu și conceptele gîndirii sale artistice. Numele lui întruchipa pentru toți foștii lui studenți și colaboratori, prezenți azi pretutindeni, pe dascălul iubit, maestrul eminent, animatorul neobosit.

Profesorul Dorin Pop se înscrie cu cinste în rîndul animatorilor noștri de frunte, care și-au pus toată energia în slujba propășirii culturale și sociale a poporului. Prezent mereu ca îndrumător al celor mai tineri, nelipsit din numeroasele jurii ale concursurilor de artă corală, el aducea neîncetat opinia sa îndrumătoare plină de autoritate, în care alternau metaforele unei observații nemijlocite, pline de înțelepciunea populară, cu ideile nu mai puțin obiective ale profesionistului.

Munca sa în repetiții sau pe scena concertelor era pentru colectivele sale, nu numai cea a bucuriei de a cînta cele mai frumoase partituri, ci și cea, poate încă mai rară, de a șlefui materia sonoră, pînă la cele mai fine nuanțe ale artizanatului creator, temei al măiestriei de totdeauna. Premisele formației sale complexe sînt în măsură să reflecte semnificația personalității sale. Prelegerile de armonie, contrapunct, cu care a început activitatea didactică la Conservator, au fost cel mai solid temei atît în formarea studenților săi cît și în devenirea drumului său artistic. De asemenea, dincolo de activitatea la clasa de ansamblu coral, profesorul și-a format, la modul teoretic și practic totodată, o profundă cunoaștere a artei vocale, care cuprindea un amplu diapazon, de la problemele spinoase ale tehnicii individuale pînă la cele ale stilului interpretativ solistic și de ansamblu.

Mesager peste hotare al artei noastre corale, regretatul maestru a repurtat laurii unor succese strălucite pe numeroase meridiane ale globului : în Danemarca, în SUA, în Anglia sau Italia, Austria, Polonia, Ungaria sau Bulgaria, unde numeroase concursuri internaționale i-au prilejuit premii de mare prestigiu.

Corul pe care l-a condus a însemnat pentru creația noastră originală un imbold nepreţuit. Numeroase lucrări scrise în răstimpul celor peste trei decenii poartă amprenta Cappellei Transylvanica. Pentru aceasta au fost gîndite, pentru nivelul ei compozitorii au apelat la întreaga lor măiestrie, demnă de cel care în fruntea ansamblului știa întotdeauna să regăsească gîndirea partiturii și să desluşească, dincolo de ea, mirificul joc de oglinzi al unor posibile sensuri expresive.

A-i păstra neștirbită memoria, a-i continua drumul la nivelul aceluiași prestigiu, sînt îndemnuri pe care le aducem în semn de prețuire recunoscătoare. Generațiile succesive vor ști să le împlinească la lumina exemplului său viu, deoarece ele cuprind idealuri nobile ale oamenilor, pe care profesorul — el însuși un adevărat om superior — le-a cultivat cu nestinsă dăruire.

Romeo GHIRCOIAȘIU

GHEORGHE HALMOȘ

Este greu să ne obișnuim cu gîndul că pianistul și profesorul Gheorghe Halmoș, Artist Emerit al R. S. România, nu mai este printre noi, ne-a părăsit pentru totdeauna. Amintirea lui cheamă aducerea aminte a unor concerte admirabile și este dureros că nu-l vom mai putea asculta și nu va mai apare în mijlocul elevilor săi pe care i-a iubit atît de mult și care la rîndul lor l-au iubit.

Era o personalitate marcantă a vieții noastre muzicale care prin înalta sa cultură, prin sensibilitatea sa muzicală extraordinară și-a pus amprenta asupra tuturor laturilor activității sale, atît ca pianist de clasă cît și ca excelent pedagog.

În prima sa tinerețe, fiind dotat cu un talent ieșit din comun, a plecat din Oradea în călătorii de studii în străinătate. În acel moment era deja evidentă vocația sa artistică. La Academia de Muzică din Budapesta este îndrumat de renumiți profesori ca Stefániai Imre (elevul lui Busoni) și Weiner Léo, apoi la Academia din Viena unde la cursul de maeștri înzestrarea sa a fost șlefuită și adîncită. Aici a studiat cu Paul Weingarten, muzician de renume mondial și marele Emil Sauer (în acea vreme ultimul discipol în viață al lui Liszt). Preluînd de la profesorii săi, pe cale directă, tradițiile prețioase ale artei pianistice lăsate de Liszt și Busoni, artistul a evoluat în curînd spre deplina maturitate.

Profesorul Paul Weingarten i-a propus lui Halmoș să se stabilească la Viena, prevăzîndu-i un viitor strălucit. Poate ar fi acceptat această propunere dacă nu ar fi intervenit evenimente istorice tragice ; în anul 1938, după anexarea Austriei de către Germania hitleristă, s-a reîntors la Oradea. Aici a suferit toate ororile fascismului ; și-a pierdut familia, însă el a rămas în viață.

După eliberare, în anul 1945, Paul Weingarten și-a reînnoit invitația, oferindu-i lui Gheorghe Halmoș o catedră la Academia Muzicală din Viena. El însă era stăpînit de psihoza războiului, plin de neliniște, și a declinat oferta, întorcîndu-se în patrie.

Gheorghe Halmoș s-a încadrat cu întreaga sa capacitate în viața muzicală a României. Prima lui apariție de mare răsunet a avut loc la Ateneul Român în anul 1946, cînd a interpretat *Concertul în mi bemol major* de Beethoven sub bagheta marelui George Enescu. A dat concerte și recitaluri în aproape toate orașele mai importante din țară. Acestea erau evenimente artistice de neuitat fiind caracterizate totdeauna de un nivel artistic deosebit, prezentate cu o conștiință artistică elevată, pline de inspirație și de simț artistic. Aceste apariții au situat pe artist în prima linie a vieții noastre muzicale. Concertele au însemnat evenimente deosebite atît prin valoarea intrinsecă a interpretării cît și prin programele unitare, alcătuite cu multă grijă și cu un simț artistic deosebit. Spre exemplificare amintim Bach : *Variațiunile Goldberg ;* Beethoven *Variațiunile pe tema unui Vals de Diabelli ;* Chopin : integrala *Studiilor* și nu în ultimul rînd Beethoven : integrala *Sonatelor*, aceasta din urmă realizată la Conservatorul din Cluj-Napoca. Interpretînd muzica lui Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, sau muzica contemporană, de fiecare dată Halmoș a izbutit să ofere aspecte deosebite. Pianistul a interpretat cu multă pătrundere și devotament creațiile compozitorilor români. Lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, au fost propagate de el în țară și în străinătate. La prezentarea în primă audiție pe țară a *Concertului III pentru pian* de Bartók, sub bagheta lui Constantin Silvestri, publicul a aplaudat frenetic, în picioare. Avea o însușire cu totul ieșită din comun să pătrundă cu sensibilitate fină și intuiție în tainele creației și să se apropie de universul psihic al autorilor. Puțini sînt acei artiști

al căror stil este atît de autentic și veridic și a căror înțelegere față de caracteristicile lucrărilor din diferite epoci să fie atît de clară cum era la Halmoș. Este dureros să ne gîndim că nu vom mai putea asculta interpretările lui, tinzînd mereu spre esența muzicii, însuflețite și totodată chibzuite în toate amănuntele, cu o sonoritate amplă și emoționantă. Aceste interpretări din păcate nu le vom mai putea audia decît prin cîteva discuri imprimate la Electrecord (— citățm *Fantezia în do major* de Schumann, *Krönungs-Konzert* de Mozart etc. —), prin înregistrările păstrate de arhiva Radio-Televiziunii.

Gheorghe Halmoș era un pianist și muzician cu autoritate recunoscută și peste granițe. Concertele susținute în toate țările socialiste s-au bucurat de un mare succes ; în afară de aceasta a cîntat în Franța, în Turcia, în Uruguay și chiar la Viena, unde a interpretat muzica lui Brahms și Mozart în fața unui public cunoscător și exigent. Timp de decenii a fost invitat în juriul nenumăratelor concursuri internaționale și la cursuri de maeștri. În București, la toate concursurile Enescu a făcut parte din juriul secțiunii de pian, cu excepția celui din anul 1967. De două ori a făcut parte din juriul concursului Bach de la Leipzig, de asemenea a fost prezent în juriile concursului Chopin din Varșovia, la concursurile din Moscova, Montevideo, München și Budapesta. Asociația Chopin din Varșovia și Chopin Gesellschaft de la Viena l-au ales în rîndurile lor, alături de numeroși artiști de renume mondial. Arta sa pianistică, eru-

diția și cultura vastă, judecata fundamentată, i-au asigurat o reputație internațională meritată.

Gheorghe Halmoș era un pedagog excepțional. Această capacitate a sa a fost pusă în valoare imediat după eliberare. Începînd din anul 1945, a fost profesor la Conservatorul maghiar din Cluj-Napoca, apoi la Conservatorul „Gh. Dima", iar între anii 1967--1979 (pînă la pensionare) a fost profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Capitală. Un mare număr de elevi (printre care mulți pianiști, profesori și compozitori consacrați) atestă calitățile sale de excepțional pedagog. Halmoș a iubit cu sinceritate pe elevii săi, de la care însă a pretins cu maximă exigență o dăruire totală și respectarea cu precizie absolută a partiturii. Le cerea nu numai o cultură muzicală ci și o cultură generală, sfătuindu-i să citească literatură, să fie preocupați de arta plastică, să frecventeze teatrele, să învețe limbi străine. Convingerea lui era că artiștii adevărați trebuie să se înarmeze cu o cultură generală multilaterală, deoarece fără cunoașterea corelațiilor spirituale se închistează, își limitează orizontul. Era un profesor extrem de conștiincios, care s-a străduit să transmită elevilor săi tot ce știa — și aceasta nu era puțin. Devotamentul nețărmurit față de muzică, conștiinciozitatea, gîndirea elevată nu puteau rămîne fără ecou în rîndurile elevilor săi, care îi poartă o neștearsă amintire.

În anul 1985, în luna august, Gheorghe Halmoș a împlinit vîrsta de 70 de ani.

Prin stingerea sa din viață, la 13 septembrie 1985, pianistica noastră pierde un valoros reprezentant. Frumusețea, înalta ținută a artei sale pianistice, tot ce a dat culturii muzicale a României socialiste, trăiește în inimile noastre ca o amintire nepieritoare.

Lajos PINTÉR

TRAIAN MÎRZA

O seară frumoasă de iarnă aducea pe scena Conservatorului „George Dima", înainte cu cîțiva ani, un florilegiu al colindelor noastre profane. Semnificația acestora era evocată cu glas liniștit și cu vorbe înțelepte, venite parcă din adîncul unui suflet dăruit valorilor ancestrale, de către bunul nostru coleg și prieten, conferențiarul dr. Traian Mîrza, eminentul etnomuzicolog dispărut prea de vreme, la 21 iunie 1985.

Era omul de știință care căuta să decanteze adevărul în explorarea acestor zăcăminte ascunse, era iubitorul de frumos, emoționat să vibreze în consonanță cu atîtea și atîtea generații care au ocrotit vechile datini în inima și în viața lor. Ca neobosit cercetător al folclorului nostru a cutreierat numeroase zone ale țării, în peisajul cărora căuta să cunoască oamenii și să înțeleagă graiul cîntecelor și horelor din zilele lor de muncă și de sărbătoare. Reîntors la masa de lucru, căuta să urce treptele cunoașterii științifice pînă la nivele de amplă generalizare — în măsură să așeze folclorul nostru în contextul culturii europene și mondiale. Culegătorul era astfel dublat de un eminent teoretician. A redactat astfel una din primele monografii de amploare asupra „Ritmului muzicii populare românești", rămasă din păcate în manuscris. Reluînd cercetările, descoperă noi aspecte ale fenomenului ca *ritmul orkestic* și *ritmul ceremonial*, care vin să completeze cunoașterea teoretică fundamentată de Brăiloiu. Investigînd alte coordonate ale melosului popular, el analizează aspectele *simetriei*, ale *cadențelor modale finale*, ale relației dintre *text și muzică*. Prin coroborarea acestor aspecte ale *duratelor*, *înălțimilor*, *Textului* poetic și *structurii*, el a oferit temeiul unei sinteze a fenomenului estetic al folclorului nostru. De asemenea, identifică noi categorii ale folclorului ca Vergelul, Lioara, sau cîntecul ceremonial de recrutare.

Omul de știință era totodată dascălul care a îndrumat cu exigență, dragoste și erudiție, generații succesive de studenți. În această calitate a fost co-autor al primului manual de folclor muzical în literatura noastră de specialitate și al unor valoroase antologii de cîntece populare românești.

Munca sa nu a întîrziat să depășească incinta Conservatorului, căci Academia R.S.R. i-a decernat premiul „Ciprian Porumbescu" pentru monografia închinată Bihorului, lucrare ce i-a adus și titlul academic de doctor în muzicologie, iar în urmă „Cîntarea României", a distins cu premiul ei monografia Huedinului ce oferea lumii una din cele mai bogate culegeri de folclor românesc și maghiar, realizată în cadrul unui colectiv pe care a știut, ca întotdeauna, să-l însuflețească, transmițîndu-i propriile sale crezuri artistice și științifice, dominate de o nobilă pasiune.

Valoarea folcloristului a devenit renume. Cercurile specialiștilor din Iugoslavia, posturile de RTV din Ungaria și Anglia i-au solicitat colaborarea.

În ciuda acestor trepte superioare ale drumului său profesional, el a rămas același om modest care nu și-a trădat originile și nici convingerile personalității sale. Familia de muncitori feroviari și zona muntoasă a Clujului, unde a văzut lumina zilei, în satul Bucea, la 23 februarie 1923, i-au sădit în suflet imagini pe care nu le-a părăsit niciodată. Ele fundamentau afectiv ideile omului de știință de mai tîrziu.

Instituțiile în care a activat și pe care le-a servit vor resimți multă vreme dispariția sa.

De aceea trebuie să dăm tinerelor generații imboldul unor afirmări pe care el le-a promovat cu entuziasm, orientîndu-le pe drumul pe care el însuși a mers cu hotărîre. Ele vor fi astfel în măsură să-i perpetueze opera și să o dezvolte în lumina noilor orizonturi ale viitorimii.

Romeo GHIRCOIAȘIU

VIAȚA MUZICALĂ

TOAMNA MUZICALĂ CLUJEANĂ — 1985

Am avut bucuria să asist la desfășurarea cîtorva zile ale „Toamnei muzicale clujene" — și mai cu seamă cu referire la concertul primei seri, cel din 1 octombrie, se poate afirma că a marcat cu adevărat o sărbătoare a muzicii românești. În sala Casei Universitarilor, alături de un numeros public, incluzînd multe personalități ale vieții culturale și artistice din străvechea cetate transilvană, a fost prezentă o delegație bucureșteană reprezentativă a Uniunii compozitorilor și muzicologilor, condusă de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii și incluzînd, între alții, pe Wilhelm Berger, Liviu Comes, Octavian Lazăr Cosma etc. De-a lungul întregii vizite a muzicienilor bucureșteni, ei au fost înconjurați cu prietenie și colegialitate de muzicienii clujeni — Romeo Ghircoiașiu, Tudor Jarda, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Ede Terényi, Dan Voiculescu, Adrian Pop, Remus Georgescu din Timișoara, Vasile Spătărelu din Iași, Csiky Boldiszár din Tîrgu Mureș au fost și ei prezenți. Toată această animație și participare deosebit de bogată a fost determinată în primul rînd de evenimentul central al „Toamnei muzicale clujene", la cea de a XXI-a ediție, prima audiție absolută o oratoriului *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță.

Iubit și respectat de întreaga suflare muzicală clujeană, care îl consideră cu îndreptățire ca pe un cap de școală de rară autoritate, atît pe tărîmul creației componistice, pe cel al muzicologiei și pedagogiei, maestrul Toduță, personalitate de anvergură a muzicii românești din veacul nostru, a fost cinstit cum se cuvine la această dată semnificativă a evoluției sale artistice și umane — dat fiind că *Meșterul Manole* se revelează ca o operă definitorie a sa, însumînd eforturi și meditații creatoare îndelungi, sintetizînd în fond și încununînd o întreagă viață dedicată muzicii. Am fost emoționați să-l regăsim pe maestrul Toduță vibrant și participînd intens la acest eveniment, plin de vitalitate spirituală, gata oricînd să arunce lumini revelatoare asupra operei ascultate, asupra mitului lui Manole și a circulației unor legende înrudite la multe alte țări și popoare europene.

Deschisă de muzicologul Rodica Pop, directorul Filarmonicii din Cluj-Napoca, primind salutul tovarășei Suzana Gâdea, președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, manifestarea inaugurală a „Toamnei muzicale clujene", coincizînd, la 1 octombrie, cu „Ziua internațională a muzicii" a cuprins cuvîntul muzicologului Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor, pe care numărul de față al revistei „Muzica" îl publică aparte. Cu referire la greutatea specifică acordată de Festivalul clujean noilor lucrări și în speță importantei opere-oratoriu prezentate de această dată, Nicolae Călinoiu a spus: „Remarcăm ca o constantă a tuturor edițiilor atenția cu totul aparte acordată creației muzicale românești. Fiecare ediție a „Toamnei muzicale" a prilejuit prezentarea — într-o selecție ce denotă exigență, bun gust și simț de răspundere — a unui număr important de lucrări aparținînd compozitorilor noștri din trecut și de astăzi — români, maghiari și de alte naționalități — dar și prima audiție absolută a unor partituri valoroase, create de curînd, cum este cazul operei-oratoriu *Meșterul Manole*, cu care va debuta, peste cîteva minute, actuala ediție a Festivalului, lucrare ce aparține maestrului Sigismund Toduță.

Bogata și valoroasa activitate a distinsului muzician Sigismund Toduță — compozitor, muzicolog și estetician, pedagog și, în același timp, unul dintre neobositii animatori ai vieții noastre artistice — se bucură de aprecieri elogioase atît în țară cît și peste hotare, ocupînd un loc distinct în paginile istoriei contemporane românești. Realizările maestrului Sigismund Toduță pe tărîmul componisticii ne-au dezvăluit largi orizonturi în creații de anvergură și de înaltă valoare artistică. În acest context, opera-oratoriu *Meșterul Manole*, a cărei primă audiție absolută are loc în această seară, se înscrie ca o nouă și semnificativă împlinire a uneia dintre cele mai prestigioase dăruiri creatoare".

Bineînțeles, articolul de față, tinzînd să redea mai mult atmosfera și semnificația unui moment deosebit, va fi urmat de analize pertinente și detaliate, care vor stabili locul operei-oratoriu *Meșterul Manole* în ansamblul creației lui Sigismund Toduță, (— se pare că Hans Peter Türk are preocupări speciale în acest sens —) subliniind elementele noi pe care le aduce precum și consecvența cu principiile creatoare recunoscute ale compozitorului clujean. Celui ce vine în contact la prima audiție cu această creație, ea îi lasă impresia de puternică unitate, de arhitectură sonoră minuțios elaborată și totuși vibrantă, oferind pilda unei admirabile „interiorități", a sublimării dramatismului în pagini muzicale caracterizate prin noblețe, cumpănire a sentimentului, demnitate umană. Asupra lucrării domnește un aer de veridicitate istorică; există o anume distanțare față de evocarea unor fapte de demult și a unei lumi de legendă — și în același timp acțiunea și comentariul ei muzical sînt susceptibile să vorbească foarte direct auditoriului zilei de astăzi. Unul din cele mai prețioase atribute ale lucrării este sensibilul ei *crescendo* emoțional, culminînd în ultimele două acte. Este imposibil să ne sustragem condițiilor efective ale realizării unei asemenea monumentale prime audiții în sala de concert — și astfel vom arăta că puterea de comunicare a muzicii a crescut parcă odată cu intrarea în joc a mezzosopranei Edith Simon, întruchipînd personajul soției lui Manole, Mira. Ea a adus o pată de lumină binevenită, o participare pasională de o calitate și o prospețime aparte, creînd un anume contrast, bineînțeles gîndit de creator și totuși primind un relief nou prin contribuția pilduitoare a interpretei. Un alt personaj cu valoare simbolică și în același timp investit cu un anume neconvenționalism derivînd din timpuri imemoriale și din spații ce scapă acuității noastre contemporane este Gămân, așa cum a fost tălmăcit de Ion Budoiu. Întruchipînd personajul titular, Dan Serbac a fost corect și rectiliniu, în contururi estompate, în timp ce Mircea Moisa (Bogumil) a adus contribuția vocii sale de certă noblețe.

Desigur, într-o fatalmente convențională înșiruire a forțelor in-

terpretative oficiind acest omagiu adus impulsului creator ce subordonează mari jertfe, fundamentale, ţelului suprem al împlinirii sale, simbioza Blaga-Toduţă, se cuvine subliniat, a fost slujită înainte de toate de priceperea, puterea de pătrundere, operativitatea şi darul de sinteză al dirijorului Emil Simon. El a fost cel ce a imprimat întregului eveniment aura de act de cultură major, detaliile — şi numai dirijorul ştie ce dificultăţi uriaşe a avut de înfruntat — supunîndu-se unei realizări în care imaginea de ansamblu a fost şi a rămas pe primul plan. Bine înţeles că Emil Simon, la pupitrul excelentei sale orchestre, a fost puternic sprijinit de calitatea şi competenţa prestaţiei corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, prestigiul de care se bucură acest colectiv artistic condus de dirijorul Florentin Mihăescu primindu-şi, într-o atare împrejurare, o nouă şi strălucită confirmare ; şi poate că specifica — şi nu minora — contribuţie a corului Liceului de Artă din Cluj-Napoca, dirijat de acela ce timp de decenii a fost părintele formării în cînt de ansamblu a celor mai tineri muzicieni clujeni, Mihai Guttman, simbolizează participarea interpreţilor din chiar toate generaţiile la săvîrşirea unui eveniment muzical cu rezonanţe multiple.

Seara următoare, la 2 octombrie, ne-am întîlnit cu Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Mircea Cristescu. Faţă de concertul inaugural, rezultat al unei munci de minuţie şi temeinică elaborare, acesta a fost fundamentul diferit. Se contează în deosebi pe capacitatea — e adevărat remarcabilă — a membrilor orchestrei, pe aptitudinea lor de „a face faţă" tuturor situaţiilor, mizîndu-se mai curînd pe spontaneitate decît pe o concepţie materializată de-a lungul unor repetiţii laborioase. În aceste condiţii, concertul, cu un program diferit de cel anunţat în programul de sală şi care a luat publicul oarecum pe nepregătite, a fost *pasabil* dar nu mai mult decît atît şi a învederat o spontaneitate, în lipsa unor daruri mai de substanţă şi mai cu seamă a unei finisări artistice superioare — calitate ce nu poate lipsi totuşi din atributele prestaţiei unei orchestre de cameră din vremea noastră. Programul a cuprins *Concerto grosso în fa major, op. 6 nr. 6* de Corelli, *Concert pentru vioară op. 6 nr. 1 în sol minor* de Vivaldi, *Concert pentru vioară în fa major* de Leclair, *Concert pentru pian şi orchestră în re major* K.V. 175 de Mozart şi *Simfonia salzburgheză nr. 3* de Mozart. L-am detaliat aci pentru acei ascultători care ar dori să-l noteze în amănunt, dat fiind că el a fost anunţat oral abia în pauza concertului. Solistul violonist a fost Ştefan Ruha, cu şarmul lui obişnuit, care astupă multe „găuri" ale pregătirii de ansamblu şi Simona Mihai, tînără pianistă ce a apărut oarecum handicapată de necesitatea unei astfel de operativităţi maxime, cîntînd mai de grabă crispat şi timid decît cu vivacitate autentic mozartiană.

Din fericire, la 3 octombrie, în sala „Studio" a Conservatorului „Gheorghe Dima" am asistat la un concert de muzică de cameră ce a redresat prestigiul „Toamnei clujene", revenind la seriozitatea primei seri. În cadrul formaţiei bucureştene „Grupetto", reunind pe Marta Joja — clavecin, Nicolae Maxim — flaut, Robert Dumitrescu — lăută, viola de gamba, soprana Georgeta Stoleriu a apărut la cotele cele mai înalte ale resurselor talentului ei. Voce clară şi penetrantă, simţ al stilului, farmec personal al restituirii textelor clasice — iată caracteristicile tălmăcirii unor pagini vocale de Bach şi Händel. În ce priveşte ciclul *Cîntînd cu Ienăchiţă Văcărescu* de Felicia Donceanu, acesta prilejuieşte cîntăreţei unul din succesele stabile ale carierei ei. Sentimentalismul uşor, cu nuanţe intime, din primele trei cîntece şi pe de altă parte solemnitatea cvasi-incantatorie a impresionantului *Testament* — reuşită paralelă remarcabilă a compozitoarei şi interpretei — au impresionat realmente publicul. În partea a doua a programului, am constatat din nou că formaţia „Collegium Musicum Academicum" din Cluj-Napoca menţine prestigiul interpretării literaturii muzicale baroce în ţara noastră la un nivel deosebit de ridicat şi pe deplin competitiv pe plan internaţional. Gavril Costea — flaut, Aurel Marc — oboi, Ilse László Herbert — violoncel şi Ecaterina Botár — clavecin ne-au dăruit versiuni ale unor pagini de Vivaldi şi Telemann de maximă vitalitate ritmică, de vioiciune pregnantă a sentimentului, de precizie şi puritate a amănuntului. Iată un ansamblu cameral cu o identitate precis delimitată şi pe care îl regăsim întotdeauna cu certitudinea menţinerii *calităţii*, devenită însuşire definitorie.

*

Nu pot încheia aceste rînduri fără să menţionez vizitele revelatorii pe care delegaţia de compozitori şi muzicologi din Bucureşti, condusă de Nicolae Călinoiu le-a făcut în două întreprinderi clujene : „Tehnofrig" şi Întreprinderea de mecanică şi material rulant „16 februarie". În ambele, primirea a fost deosebit de caldă şi sinceră, a avut loc un schimb de idei şi preocupări deosebit de util. Am aflat în acelaşi timp date îmbucurătoare despre activitatea ansamblurilor artistice din cele două mari colective muncitoreşti. Astfel, la „Tehnofrig", ing. Doina Pintea ne-a vorbit despre corul mixt de 80 de persoane, de echipa de dansuri populare şi de eforturile pentru înfiinţarea unei echipe de teatru şi a unei brigăzi artistice. Corul mixt „Armonia", dirijat de prof. M. Cuteanu, este laureat al Festivalului „Cîntarea României" în 1981 şi 1983, în 1984 a participat la Festivalul interjudeţean „D. G. Kiriac" obţinînd locul I, a luat parte la aniversarea compozitorilor Iacob Mureşianu, Augustin Bena, şi-a dat concursul la festivalul coral „Doina Someşană" etc.

La I.M.M.R. „16 februarie", fiinţează clubul „Armonia", înfiinţat încă în 1881 ; are o activitate notabilă ansamblul folcloric „Transilvania", cu turnee naţionale şi internaţionale de succes. Brigada artistică a obţinut distincţii la Festivalurile „Cîntarea României" ; foarte cunoscută este şi fanfara întreprinderii, cu tradiţii datate încă 1880 — şi pentru care s-au solicitat din partea compozitorilor noştri lucrări dedicate anume formaţiilor de gen de amatori.

Este de notat că în ambele întreprinderi au fost prezentate, sub titlul „Tezaur mioritic", spectacole colective ale unui grup de studente ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu", la clasa Georgetei Stoleriu. Cîntăreţele Felicia Filip, Liliana Petrescu, Ruxandra Donose, Ruxandra Vodă, Adriana Urechescu au interpretat, acompaniate remarcabil la pian de Krimhilda Cristescu, un montaj de melodii româneşti, fericit intercalate cu texte adecvate. În regia lui Anghel Ionescu Arbore şi în viziunea generală a Georgetei Stoleriu, aceste spectacole s-au bucurat de o primire caldă iar calitatea lor a fost confirmată şi de reeditarea excelentului montaj muzical-literar în faţa asistenţei de la Conservatorul „Gheorghe Dima".

Alfred HOFFMAN

Ideea densităţii conţinutului manifestărilor, precum şi a prezentării acestora la un înalt nivel interpretativ în cadrul celei de a XXI-a ediţii a „Toamnei muzicale clujene" s-a dovedit din capul locului dominantă în concepţia organizatorilor, care au reuşit să ne ofere astfel satisfacţia participării la cîteva evenimente muzicale de prim ordin.

Simfonii pentru instrumente de suflat de Liviu Glodeanu, lucrare remarcabilă prin vigoare, exuberanţă ritmică şi fantezie coloristică, a constituit uvertura concertului dirijat de Petre Sbîrcea, urmată de o versiune „beethoveniană" a *Concertului pentru pian şi orchestră nr. 20 în re minor* de Mozart, aparţinînd lui Dan Atanasiu. În schimb viziunea mozartiană a lui Petre Sbîrcea asupra *Simfoniei a VIII-a* de Beethoven, departe de a însemna un prejudiciu stilistic a relevat fondul clasic al lucrării, într-un mod convingător, care a avut drept rezultat un binemeritat succes de public. O temeinică pregătire muzicală a demonstrat Gothard Lienecke (R.D.G.), dirijorul penultimului concert simfonic, în *Serenada pentru suflători* de Richard Strauss, sau ca acompaniator în *Variaţiunile rococo* de Ceaikovski, al lui Marin Cazacu

— bun tehnician, dar cu un vibrato stereotip care-i limitează, evident aria expresivității — precum și o notabilă intuiție stilistică în *Jocuri românești din Transilvania* de Constantin Silvestri. Însă, asemeni lui Dan Atanasiu, șeful de orchestră oaspete a păcătuit la rîndu-i printr-o exacerbare a dramatismului *Simfoniei nr. 39 în mi bemol major* a genialului maestru din Salzburg.

Recitalul de orgă al lui Krysztof Latala (Polonia), dedicat în întregime creației lui J. S. Bach, sau cel de chitară al lui Angelo Ferraro, cu piese de M. Carcasi, L. Legnani, M. M. Ponce și Villa-Lobos — ambele prezentate în limitele corectitudinii profesionale — au atras un numeros public, ca de altfel și cel al violonistului Andrei Agoston cu concursul pianistului Ferdinand Weiss, cu un program bogat, acoperind toate stilurile — exceptînd cel preclasic — din care subliniem interpretarea de excepție a unor adevărate bijuterii muzicale ca : *Melodie* de Gluck, Șostakovici — *Două preludii*, Toduță — *Aria*, sau Bartók — *Trei cîntece populare*.

Stimulată de frumusețile textului poetic, mezzosoprama Liliana Bizineche, acompaniată de pianistul Ștefan Ronai, a realizat culori vocale de un remarcabil rafinament în lieduri de Dima, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc, și Enescu, în recitalul său cuplat cu Quartetul vocal „Orfeu", compus din : Paulina Stavrache — soprană, Olga Csorvasi — alto, Zsolt Szilagyi — tenor și Vasile Tudose — bas (la pian : Cristian Vais și Iosif Ion Prunner), care atît prin structura formației cît și prin programul prezentat — T. Ciortea : *La cosit* (solo corn : Vasile Oprea) și îndeosebi cele *18 valsuri* de Johannes Brahms — cu un caracter inedit, indică o orientare spre zone mai puțin bătătorite în domeniul artei interpretative românești. Pe aceleași coordonate se situează desigur și corul „Antifonia" dirijat de C. Rîpă și „Ansamblul de percuție" condus de Gr. Pop care au marcat în festival un veritabil eveniment prezentînd în primă audiție dificila lucrare de Y. Xenakis — *Idmen* sau în același concert „Ars Nova", dirijor : C. Țăranu — cu lucrări de Marius Constant — *Piesă pentru flaut și vibrafon* interpretată de G. Costea și Gr. Pop — și C. Țăranu — *Sonata pentru clarinet și percuție* (soliști : I. Goilă și Gr. Pop). Din *Idmen*, care se pretează la cîteva combinații în ce privește alegerea interpreților, am ascultat versiunea integrală, cu cor și percuție, desigur cea mai ilustrativă în ceea ce privește intenția autorului de a transpune în imagini muzicale concepția cosmogonică dintr-un text al lui Hesiod. Aleatorică din punctul de vedere al instrumentației — interpretată de astă dată la flaut și vibrafon —, lucrarea lui Marius Constant configurează, în 11 structuri libere, imagini sonore colorate, heterofonii și planuri polifonice, într-o alternanță de mișcări variate și frecvente contraste dinamice, în timp ce *Sonata* lui C. Țăranu, în cele trei părți componente, dezvoltă un discurs muzical mozaicat de natură neo-folclorică, în cadrul căruia elementele „neaoșe" sînt dislocate de anumite impulsuri arhaizante.

Maturitatea, profunzimea mesajului, dar și diversitatea stilistică au fost demonstrate și în recitalul desfășurat sub genericul „Din creația compozitorilor clujeni", cuprinzînd lucrări de S. Toduță : *Cinci lieduri* pe versuri de Ana Blandiana — ideală împletire între muzicalitatea versului și poezia muzicii (interprete : mezzosoprana Edith Simon și pianista Suzana Péntek) ; L. Comes : *Trio pentru oboi, clarinet și fagot* în p.a.a, lucrare de un lirism discret, uneori ușor nostalgic (interpreți : A. Marc, I. Goilă și B. Barabas) ; V. Timaru : *Sonata pentru pian*, în p.a.a., lucrare cu intense stări conflictuale, într-o evoluție ciclică, interpretată de Mihaela Gavril ; V. Herman : *Sonata de cameră*, expresie transfigurată a unor elemente de cîntec lung, recitativ și dans, interpretată de „Collegium Musicum Academicum" ; C. Țăranu : *Sonata pentru oboi și pian*, în caracter rubato (partea I), improvizatoric (partea a II-a) sau ritmat, cu momente de „libero" (partea a III-a), interpretată de A. Marc și S. Péntek ; P. Szegő : *Improvizație* (în p.a.a.) pentru instrumente de suflat de alamă, lucrare de virtuozitate camerală, abundînd în contraste timbrale de efect.

Ultimul concert simfonic al festivalului, desfășurat sub bagheta lui Cristian Mandeal, a programat o altă primă audiție absolută, prin *Capriccio grazioso*, concert de cameră, pentru harpă, percuție și coarde, închinată memoriei lui Domenico Scarlatti la 300 de ani de la naștere, lucrare care reflectă o preocupare constantă în ultima vreme, a lui Ede Terényi, de a exprima într-un limbaj propriu, spiritualitatea contemporană a marilor clasici ai muzicii universale (interpreți : Iudita Wunderlich și „Ansamblul de percuție" al Conservatorului „G. Dima", condus de Gr. Pop).

Această manifestare finală a „Toamnei muzicale" a însemnat un nou succes de proporții, datorită interpretării excepționale a dirijorului Cristian Mandeal, în fruntea ansamblului vocal-simfonic al Filarmonicii (dirijorul corului : Florentin Mihăescu), cu concursul soliștilor : Georgeta Stoleriu — soprană, Ion Micu — tenor și Iulian Jurja — bas, a monumentalului oratoriu *Sărbătoarea lui Alexandru* de Händel.

Dar, cu toate satisfacțiile deosebite pe care ni le-au dăruit interpreții și creatorii noștri de frunte, încercăm — din păcate — și sentimentul de regret de a nu ne fi putut confrunta cu acest prilej și cu artiști și formații de prim rang de pe alte meridiane — așa după cum a fost cazul nu cu mulți ani în urmă — de fapt unul din cele mai importante mijloace de a fi cunoscuți, recunoscuți și mai cu seamă integrați, după adevărata noastră valoare, în contextul vieii muzicale contemporane.

Casiu BARBU

Conservatorul „George Enescu" din Iași — 125

Împlinirea a 125 de ani de existență și activitate a Conservatorului „George Enescu" din Iași reprezintă o sărbătoare a vieții noastre muzicale și unul dintre momentele de adîncă rezonanță ale culturii românești. Legat încă de la începuturile sale de rosturile generoase ale educării și înfloririi artistice a tinerelor talente, Conservatorul din Iași a urcat necontenit pe treptele măiestriei artistice și ale cercetării științifice, afirmîndu-se astăzi ca un adevărat lăcaș al culturii muzicale naționale și al educării iubitorilor de artă în spiritul idealurilor socialismului.

Sărbătorirea prestigiosului Conservator ieșean, marcată în această perioadă printr-o suită de valoroase manifestări artistice, are loc în anul în care poporul nostru a omagiat împlinirea a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al Partidului, piatră de hotar în amplul proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate în România, perioadă pe care, cu profundă mîndrie patriotică o numim epoca Nicolae Ceaușescu. Impetuoasa dezvoltare a patriei în acest răstimp își are reflexul și în faptele de artă și cultură, în fenomenul instructiv-educativ. Făurim un om nou, cu o nouă condiție de viață, un om care este conștient că împlinirea sa este parte integrantă din împlinirea țării spre înfrumusețarea căreia se dezvoltă toate talentele, toate aptitudinile creatoare ale fiilor săi.

Rod al strădaniilor unui șir impresionant de iluștri predecesori și de devotați dascăli actuali, care și-au dedicat întreaga competență și pasiune școlii muzicale românești, Conservatorul ieșean a militat consecvent pentru ca muzica și cultura muzicală să devină un bun al întregului popor, pentru ca arta noastră muzicală să rodească pe terenul fertil al tradiției artistice milenare a poporului nostru.

Aniversarea a 125 de ani de la înființarea Conservatorului care astăzi poartă numele lui George Enescu se înscrie pe lista omagierii momentelor de seamă din istoria poporului român, în spiritul politicii cultural-educative promovată de Partidul și statul nostru. Prin organizarea manifestărilor consacrate acestui eveniment ne facem o datorie patriotică, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale secretarului general

al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care în magistrala expunere la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, spunea : „Nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și a luptei înaintașilor". Înfăptuirile de azi au la temelie strădaniile înaintașilor, contemporanii noștri realizînd idealurile înălțătoare, patriotice și umaniste ale acestora într-un generos cadru de afirmare a valorilor muzicale și de artă plastică, de înflorire fără precedent a activității instructiv-educative din România.

În anii socialismului și îndeosebi în ultimii 20 de ani, Conservatorul „George Enescu" din Iași și-a dobîndit un prestigiu binemeritat prin succesele sale în domeniul formării tinerilor muzicieni și artiști plastici — compozitori, interpreți, muzicologi, pictori, sculptori, pedagogi, — ca artiști și cetățeni, militanți activi pentru înflorirea continuă a culturii noastre socialiste. Ei și-au dobîndit o îndreptățită apreciere în viața artistică din țara noastră și de peste hotare.

Cu prilejul aniversării a 125 de ani de la înființarea Conservatorului ieșean, în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București adresăm cadrelor didactice și studenților din acest institut cele mai calde felicitări, împreună cu urări de noi și tot mai mari succese în rodnica lor activitate.

Prof. univ. NICOLAE CĂLINOIU
Președintele Uniuni compozitorilor și muzicologilor din R. S. România

ZILELE CULTURII CEHOSLOVACE

Concert cameral

Continuînd valoroasa și fructuoasa tradiție a schimburilor culturale cu țările socialiste prietene, în toamna lui 1985 „Zilele culturii cehoslovace" la București și în întreaga țară au prilejuit o adîncire a cunoașterii creației cehoslovace, a tradițiilor sale, dar în special a realizărilor contemporane în diversele domenii de manifestare artistică. Latura creativității muzicale a putut fi urmărită cu un viu interes atît în cadrul întîlnirilor organizate între compozitorii oaspeți cehi și compozitorii și muzicologii români, gazde la Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, cît și prin concertul cameral susținut de interpreții noștri cu lucrări ale compozitorilor cehi și slovaci.

Imaginea sugestivă, de ansamblu, conturată în timpul întîlnirilor și schimburilor de opinii dintre creatori, a fost întregită și concretizată și pentru publicul larg în serata muzicală organizată la 4 octombrie de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Filarmonica „George Enescu" în ambianța inspiratoare a Muzeului de artă al R. S. România.

Concertul a cuprins șase piese camerale aparținînd compozitorilor cehoslovaci contemporani, lucrări în care au putut fi observate liniile continuatoare ale tradițiilor naționale încetățenite de un Smetana, un Dvořák sau un Janáček, precum și coordonate evolutive înregistrînd tendințe stilistice și tehnice aparținînd contemporaneității europene. Au putut fi audiate în program compoziții semnate de : Zdenko Mikula (n. 1916), Josef Ceremuga (n. 1930), Pavol Bagin (n. 1933), Dušan Martinček (n. 1936), Jiří Dvořáček (n. 1938) și Václav Riedlbauch (n. 1947).

Începînd cu decanul de vîrstă al compozitorilor prezentați în concert, *Micul divertisment pentru vioară, violă și violoncel* de Zdenko Mikula a impresionat prin concentrarea și tensionarea continuă a dialogului celor trei instrumente de coarde, desfășurat pe parcursul celor trei părți Andante (festivo, tranquillo și misterioso), cu tenta unei tratări „clasice", dar urmînd o adîncire treptată în atmosfera de meditație a muzicii camerale contemporane. Cei trei interpreți — Maria Madru (vioară), Sanda Crăciun (violă) și Dan Cavassi (violoncel) — au reliefat cu expresivitate convingătoare acest demers componistic.

O ritmicitate și o intonație aluziv folclorică s-au identificat în *Dialogul pentru violoncel și pian* semnat de Josef Ceremuga, pe care violoncelistul Marin Cazacu, acompaniat de pianista Elena Cosma, le-au evidențiat cu deosebită forță și căldură interpretativă.

Un joc fin și concentrat al timbrelor instrumentale, pus în lumină de aforistica celor șapte momente numite *Acuarele pentru cinci suflători* de Pavol Bagin, a fost realizat prin interpretarea precisă și spirituală a cvintetului „Concordia" (Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valeriu Bărbuceanu — clarinet, Nicolae Dănilă — corn și Miltiade Nenoiu — fagot).

Concertino pentru flaut și pian de Dušan Martinček s-a remarcat prin vivacitatea părților extreme și melodica fluidă a părții mediane, cu inflexiuni folclorice (amintind de Smetana), punînd în fața instrumentului solist o partitură bogat expresivă și tehnică, redată cu sensibilitate de flautistul Nicolae Maxim, acompaniat la pian de Sorina Dobrescu.

Finețea tratării din *Muzică pentru harpă* de Jiří Dvořáček, meandrele melodice și subtilele contraste de intensitate și mișcare au fost surprinse de harpistul Ion Ivan Roncea cu măiestria și forța de expresie ce îl caracterizează.

Václav Riedlbauch, cel mai tînăr dintre compozitorii interpretați în acest concert, a fost prezent cu un *Lamento pentru clarinet și pian*, în care sonoritățile puternice, efectele timbrale ale instrumentului solist și desfășurarea liberă a discursului muzical indică o înclinare mai vădită spre folosirea unor tehnici specific contemporane. Clarinetistul Leontin Boanță, acompaniat la pian de Luiza Avram, a subliniat cu știință și expresie intențiile compozitorului.

Urmărită cu deosebit interes, seara de muzică de cameră a avut menirea de a deschide noi porți spre cunoașterea preocupărilor și realizărilor componistice ale colegilor din R. S. Cehoslovacă, realizînd o mai profundă și mai aleasă prețuire a culturii muzicale din țara prietenă.

Mihaela MARINESCU

Alexander Večtomov — Vladimir Topinka

În lumea violoncelиștilor, numele lui Alexander Večtomov este foarte prețuit, căci artistul, încă din prima tinerețe, s-a distins prin execuții de înalt profesionalism, iar astăzi, în pragul deplinei maturități ca vîrstă, este o personalitate de prim ordin în viața muzicală internațională. Evoluția sa la Ateneul Român, la 30 septembrie în compania pianistului de forță și sensibilitate Vladimir Topinka, a înscris un moment de vîrf în cadrul „Zilelor culturii cehoslovace". Programul a fost substanțial și divers : o *Sonată* de Eccles, cu parfumul preclasic de rigoare, în care interpreții au cîntat cu liniștea și echilibrul cerute ; *Sonata în la major* de Beethoven, cu amploarea unei veritabile simfonii pentru instrumente, înțeleasă și redată ca atare de oaspeții praghezi ; *Sonata* de Debussy, poate punctul culminant al serii, îndeosebi în Serenadă, aici Večtomov și partenerul său cultivînd o artă rafinată a culorilor și nuanțelor (înlesnite și de calitatea unui instrument Guadagnini de primă clasă), o mobilitate (nu instabilitate !) ritmică de excepție ; în fine, *Variațiunile pe o temă slovacă* de Martinu (ale cărui creații pentru violoncel sînt absolut demne de admirație), au răsunat cu autenticitate stilistică indiscutabilă. Virtuozi fără ostentație, stăpîni pe arta lor, cei doi muzicieni din R. S. Cehoslovacă au cules meritatele aplauze ale unei săli pline.

Petre CODREANU

SĂPTĂMÂNA CULTURALĂ A R.F. GERMANIA ÎN R.S. ROMÂNIA

Kammerakademie „Neuss"

Așa cum era de așteptat, manifestările din cadrul „Săptămînii culturale a R. F. Germania în R. S. România" (14—20 Octombrie 1985) au rezervat un loc foarte important muzicii.

Astfel, seara de debut a „Săptămînii" a oferit un concert unanim apreciat și totodată atractiv, atît pentru marele public cît și pentru muzicienii de profesie. Formația „Deutsche Kammerakademie Neuss" reprezintă în sine un ansamblu demn de interesul oricărui auditor al concertelor de artă superioară. Acest mic grup instrumental, cuprinzînd 13 cordari selecționați din rîndul tinerilor participanți la concursurile internaționale de muzică de cameră, își datorează prestigiul său recunoscut înnăuntrul ca și în afara granițelor țării sale, nu numai calităților individuale ale fiecărui membru component, dar și „creerului" artistic al formației, violoncelistul și dirijorul Johannes Goritzki. Într-adevăr, acesta a știut să integreze într-o grupare artistică unitară tineri de diferite naționalități, afirmați în concursurile internaționale, reușind să obțină cu ei realizări interpretative deosebite ale unui repertoriu cameral de largă varietate stilistică.

Prestația micii orchestre este pusă la punct în cele mai mici detalii tehnice și de sonoritate ; ea îmbină desăvîrșita acuratețe a intonației, precizia ritmică, caracterul foarte elaborat al execuțiilor, cu avîntul tineresc și spontaneitatea redării lucrărilor interpretate. Datorită capacităților individuale ale fiecărui instrumentist, impresia auditivă reușește adeseori să sugereze o plinătate sonoră neașteptată de la un număr totuși redus de executanți, dar în schimb adecvată unor momente cu adevărat orchestrale, ca în unele pagini din Serenada lui Dvořák și mai cu seamă în Concertul sau în Simfonia de Haydn, al cărui final s-a cîntat ca supliment.

Ni s-a părut interesantă, chiar dacă discutabilă, concepția nuanțărilor în *Concertul pentru două viori și orchestră* de Bach, care a pus în valoare doi soliști dintre membrii orchestrei : Elisabeth Perry și Wienfried Rademacher. Diferiți între ei, cea dintîi mai lirică, cu ton mai cald, cel de al doilea mai amplu ca sonoritate și mai echilibrat în construcția frazei, cei doi interpreți, ajutați de ansamblu și de conducătorul său, au obținut acea unitate în varietate care dă măsura artei superioare.

Revenind asupra observației de mai sus, se remarcă faptul că principiul de nuanțare „pe terase", cu păstrarea unei intensități sonore egale pe suprafețe muzicale mai extinse, principiu întîlnit în mai toate interpretările lui Bach și ale contemporanilor săi, este înlocuit în realizarea orchestrei camerale „Neuss" cu schimbări frecvente, intempestive, care dau o mare vivacitate execuției și poate, un plus de modernitate.

După *Concertul* de Bach, care ca primă piesă a programului a realizat parcă, la început, un contact mai anevoios cu publicul, a urmat cunoscuta piesă pentru orchestră de coarde a lui Alfred Alessandrescu : *Amurg de toamnă*. Se putea admira în interpretarea Academiei camerale din Neuss gama deosebit de largă a nuanțărilor, de la sunete abia șoptite pînă la o amploare sonoră neobișnuită, la care ne-am referit dealtfel și mai înainte. Partitura maestrului român a beneficiat de o înțelegere, atît a sentimentului delicat, cît și a armoniilor rafinate, de o evidențiere în deplină claritate a aspectelor polifonice.

Momente de frumusețe sonoră captivantă au caracterizat nu numai redarea piesei lui Alfred Alessandrescu, dar și a cunoscutei *Serenade pentru orchestră de coarde* de Antonin Dvořák. Și aici se putea admira amploarea „vocilor" de bas, realizată de către numai două violoncele și un contrabas, și aici încînta ritmica suplă, măiestria rubatoului, dar și uneori, pregnanța accentelor ritmice, de sorginte populară, din muzica lui Dvořák.

Însfîrșit, ultima piesă a programului a evidențiat o altă fațetă a multilateralei măiestrii a lui Johannes Goritzki. Apărînd ca solist la violoncel în *Concertul în re major* de Haydn, el a întregit imaginea unei personalități artistice de prima mărime. Tonul său violoncelistic cald și rotunjit (poate nu deosebit de amplu), stăpînirea tehnică a cerințelor partiturii, naturalețea și bunul gust în rostirea discursului artistic, toate acestea reflectă aceleași trăsături care se remarcau și în conducerea orchestrei de cameră. De aceea se poate afirma că performanțele de înalt nivel ale orchestrei ar fi greu de conceput fără acțiunea unificatoare a dirijorului ; dar și meritele de interpret inspirat și de matură gîndire artistică ale acestuia nu s-ar valorifica fără contribuția individuală și colectivă a acestor tineri de talent și foarte serioasă pregătire a profesiei lor.

În *Concertul pentru violoncel* de Haydn, dispariția dirijorului de la pupitru, trecut acum la rolul de solist, n-a stînjenit cîtuși de puțin precizia cîntării în ansamblu, cu toate finele detalii de nuanțare și fluctuații ritmice ; iar adăugarea a patru instrumente de suflat, doi oboi și doi corni, n-a tulburat integritatea ansamblului de cordari, ba dimpotrivă, i-a conferit un plus de culoare.

Recital de orgă Andreas Rothkopf

Urmărit cu interes de un numeros public, recitalul organistului Andreas Rothkopf a adus pe estrada Ateneului un virtuoz, figură proeminentă a tinerei generații de organiști germani. Programul serii cuprindea în prima jumătate lucrări din creația lui J. S. Bach, cea de a doua jumătate fiind consacrată unor compozitori din secolul XX. Avînd o înzestrare naturală și o pregătire artistică ieșite din comun, tînărul organist poate fi admirat din multe puncte de vedere : în primul rînd, el posedă o deosebită îndemînare tehnică ; este stăpîn al claviaturii pe care o mînuiește dezinvolt în pasagii rapide de mare acuratețe și egalitate a sunetelor. Dovedește de asemenea o remarcabilă dexteritate în folosirea pedalierului ; îmbină fără efort într-un discurs bine strunit complexa aparatură a orgii. Rezolvă cu discernămînt problemele frazării și utilizează cu măiestrie variate combinații ale registrelor.

Urmărind desfășurarea programului, a reieșit faptul că natura sa artistică — poate și datorită apartenenței la generația tînără — arată o mai puternică înclinare spre muzica secolului nostru. În ceea ce privește arta măreață a lui J. S. Bach, care domină incontestabil tradiția organistică a muzicii germane, Rothkopf se afirmă ca un perfect cunoscător al stilului, mai cu seamă al ornamenticei, ca și al problemelor de formă, de structurare a ideilor muzicale caracteristice epocii așa numite „a barocului". Totodată, el și-a inclus în repertoriu lucrări din cele mai importante — diferite ca gen și dimensiune — din creația marelui compozitor. Astfel, s-au putut audia în recitalul său două lucrări ample reprezentative pentru muzica de orgă a lui Bach : *Toccata în do major* și *Passacaglia în do minor*. Alături de acestea, s-au prezentat un număr de *Corale*, piese mici cu caracter de preludii, împodobind teme de esență populară, luate din tezaurul coralelor luterane.

Este neobișnuit să asculți aceste monumente sonore redate într-o mișcare uniformă, inflexibilă, în absența aproape totală a agogicei, dînd impresia unei distanțări de conținutul afectiv pe care totuși textul muzical îl exprimă în chip neîndoios. S-ar putea considera o astfel de interpretare ca reflectînd o atitudine estetică anti-romantică. Ar fi greu să aderi la acest punct de vedere în redarea muzicii lui Bach. Momente de o expresivitate mai convingătoare au răsunat totuși în unele pagini din *Corale*, ba chiar și din *Passacaglia*, datorită mai ales alegerii registrelor cu frumoase efecte timbral-coloristice.

Pe aceeași linie de conduită estetică, solistul organist a fost însă mai fericit inspirat cînd a abordat un stil modern, ca de pildă cel al *Sonatei a doua* de Paul Hindemith. Într-adevăr, atît interpretul cît și compozitorul se situau în acest caz pe terenul unor tendințe de tratare în viziune contemporană a trăsăturilor muzicii preclasice. Polifonia rafinată, ba chiar și modalismul său (plin de soluții surprinzătoare) face să răsune în muzica lui Hindemith amintirea lui Bach ; dar ethosul ei, ca și mijloacele de expresie, de limbaj, sînt pe deplin ancorate în spiritualitatea vremii noastre, a contemporaneității.

Virtuozul organist a putut evidenția aici bogata sa fantezie coloristică, obținînd o adevărată orchestrație a timbrurilor. În același timp, el a clădit piesa cu măiestrie, echilibrînd proporțiile diferitelor secțiuni, alternanțele de tempo, dinamică și stări afective.

Virtuți interpretative asemănătoare s-au relevat și în *Fantezia și Fuga pe tema B.A.C.H.* de Max Reger, compozitor care se situează pe traiectoria stilistică ce pleacă de la creația lui Bach către aceea a lui Paul Hindemith. Tema, compusă din patru sunete, corespunzînd celor patru litere din numele Bach, a suscitat, după cum se știe, interesul a numeroși compozitori. Apropierea strînsă, la semiton, a acestor sunete constituia un prilej de a aborda combinații armonice îndrăznețe, de un intens cromatism. Este tocmai ceea ce a constituit un deosebit imbold pentru Max Reger care, mergînd pe linia gîndirii polifonice a lui Bach și apoi a lui Brahms, s-a preocupat de asemenea de îmbogățirea neîncetată a limbajului armonic prin cromatizarea accentuată a funcțiilor și relațiilor tonale. Urmînd aceste preocupări stilistice, interpretul a avut posibilitatea să pună în valoare mari contraste dinamice și timbrale, un colorit sonor impresionant.

Radu NEGREANU

Compozitori vest-germani

Ansamblul de muzică contemporană „Modern" — formație tînără, atît ca vîrstă a componenților cît și ca experiență proprie, fiind constituit în 1980 de către membrii Tinerei Filarmonici Germane — și cîțiva interpreți români — mezzosoprana Martha Kessler și pianistul Iosif Ion Prunner, flautistul Virgil Frîncu și pianistul Remus Manoleanu, ansamblul „Grupetto" (soprana Georgeta Stoleriu, flautistul Nicolae Maxim, violoncelistul Robert Dumitrescu, percuționista Viorica Ciurilă, pianista Marta Joja — la celestă) — s-au reunit în seara zilei de 16 octombrie, la Muzeul de artă, într-un concert cameral înscris în cadrul manifestărilor „Săptămînii culturale a Republicii Federale Germania în Republica Socialistă România". Programul, interpretat la înalți parametri artistici, a urmărit — și a izbutit — să înfățișeze un panoramic al creației celor mai tinere generații de compozitori vest-germani. În afara lui Isang Yun (născut în 1917), autorii prezentați acum publicului român se află în jurul vîrstei de 30—35 de ani — iar dacă avem în vedere faptul că partiturile lor datează, totuși, de cîtăva vreme, se poate considera că am făcut cunoștință cu preocupările unor artiști aflați în plenitudinea avîntului creator. Desigur, este aceasta și o etapă de căutări, de conturare a unui drum personal, care nu întotdeauna conduce la împliniri spectaculoase. Dar, paradoxal, ceea ce se poate reproșa tuturor celor cinci tineri compozitori este nu deruta unor explorări îndrăznețe, ci dimpotrivă, excesiva cumințenie, lipsa curajului de a se avînta pe cărări neumblate încă. Așa se face că, pînă la urmă, cel mai interesant se dovedește a fi „bătrînul" echipei, compozitorul Isang Yun. *Octetul* său farmecă însă, e drept, prin acea continuă oscilație în jurul sunetelor, prin acea specifică alunecare între ele, ce caracterizează mobilitatea, flexibilitatea, chiar ambiguitatea tipic orientale — după cum și sentimentul timpului, extrem dilatat, vorbește despre esența personalității acestui artist născut în Coreea de Sud și adoptat acum un deceniu și jumătate de către țara care l-a desăvîrșit ca muzician profesionist. Profesionalismul definește de altfel în cel mai înalt grad componistica celorlalți autori care-l înconjurau, în concert, pe Isang Yun. *Variațiunile pe un ländler de Schubert* ale lui Detlev Müller-Siemens parcurg cu abilitate traseul (firesc, astăzi) ce urmărește (de-a lungul a șapte etape) pulverizarea melodiei, deformarea certitudinilor tonale, aglomerarea materiei și apoi difuzia ei spectrală. *Cvartetul pentru flaut, clarinet, corn englez și clarinet bas* al lui Michael Obst pune cu măiestrie în valoare posibilitățile fiecărui instrument (cu unele reminiscențe din maniera stravinskiană), pe parcursul unui discurs mozaicat structurat. Cele cinci lieduri din ciclul *Papiersterne* (pe versuri de Sarah Kirsch) semnat de Wolfgang von Schweinitz îndulcesc contururile încă aspre ale postexpresionismului, iar muzica de cameră pentru soprană și ansamblu scrisă de Manfred Trojahn pe un text de Klopstock și intitulată *Domolul tovarăș al nopții* adaugă aceleiași caracteristici generale preocuparea pentru crearea unei atmosfere sugestive, realizată prin specularea efectelor coloristice în aria instrumentală a partiturii. La rîndul său, Dieter Mack propune în piesa *Kebyar* asocierea unei seducătoare melopee încredințată flautului (al cărei aer exotic e generat de frecvența utilizare a microintervalelor) cu o obsesivă curgere acordică, sugerînd dangătul clopotelor, la pian. Priviți în ansamblu, tinerii compozitori vest-germani fraapează printr-o aceeași lăudabilă căutare a echilibrului și armoniei, care însă, în modalitatea în care se exprimă la ora actuală în creația lor, are parcă ceva paseist.

Kurt Redel — Andreas Rothkopf

Între ilustrul dirijor, de faimă internațională, Kurt Redel și tînărul organist Andreas Rothkopf (născut în 1955), prezenți în concertul simfonic din 18 octombrie, inclus de către Filarmonica „George Enescu" în „Săptămîna culturală a Republicii Federale Germania în Republica Socialistă România", interesul publicului statornic al Ateneului se îndreaptă, desigur, către cel dintîi artist. Și totuși, momentul cel mai realizat al serii avea să fie constituit de către interpretarea *Concertului în do major* de Haydn, în care Andreas Rothkopf a entuziasmat prin agilitatea-i fenomenală, ce-i asigură o precizie ritmică extrem de rar întîlnită printre colegii săi de instrument, ca și prin plăcerea evidentă cu care face muzică, prin sinceritatea cu care se dăruie cîntului. Organistul nu caută să frapeze prin căutarea unor combinații timbrale sofisticate, puritatea stilului fiind — cum se vede — o lege căreia i se supune bucuros. Singură cadența din partea mediană, concepută într-o manieră ușor impresionistă, vorbește despre fantezia pe care artistul o ține cu autoritate în frîu — atunci cînd este cazul, ca în această pagină clasică.

Dacă în *Concertul* de Haydn bagheta lui Kurt Redel a imprimat orchestrei rigoarea necesară unei fericite susțineri a discursului solistic, în schimb *Simfonia I* de Hans Werner Henze și *Simfonia a V-a* de Mahler au suferit de pe urma unei excesive uscăciuni. Severitatea, rigiditatea aceasta sînt probabil tocmai calitățile care i-au permis dirijorului să obțină răsunătoarele sale succese pentru înregistrările pe disc (de șase ori Marele Premiu al Academiei Charles Cros, apoi Marele Premiu Edison și Marele Premiu „Orfeu" — iată un palmares de invidiat !). Dar în contactul direct, „pe viu", cu orchestra și publicul în același timp, interpretarea lui Kurt Redel suferă de pe urma lipsei de comunicativitate. Perfecțiunea înregistrărilor pentru disc nu poate fi realizată în numai cîteva repetiții, iar condiția ca inevitabilele scăpări să devină inobservabile sau neglijabile cel puțin este „acoperirea" lor prin iradierea unei mari încărcături emoționale. Altminteri, execuția devine școlărească acolo unde e (aproape) perfectă și penibilă acolo unde șchioapătă. Iar cînd în joc se află o partitură de dificultatea (pentru dirijor și orchestră deopotrivă) *Simfoniei a V-a* de Mahler, riscurile devin copleșitoare. Mai convin-

gător realizată, *Simfonia I* de Henze și-a dezvăluit fără rezerve meritul de a fi o muzică frumoasă și fără pretenția de originalitate, oferind în plus cîtorva dintre instrumentiștii Filarmonicii noastre (violista Jeanine Costescu, oboistul Mihai Elena) ocazia unor sensibile contribuții solistice.

Luminița VARTOLOMEI

Recitalul cvartetului de jazz Heinz Sauer

În ultimele decenii, jazzul s-a răspîndit atît de rapid și în zone geografice atît de diferite din punct de vedere cultural de leagănul care i-a ocrotit tradițiile (continentul nordamerican), încît nu mai miră pe nimeni faptul că muzicieni provenind din cele patru colțuri ale lumii pot fi apreciați a fi cei mai buni la diverse categorii instrumentale, orchestrație, compoziție, șef de formație sau disc al anului. În acest sens, recitalul susținut la București de cvartetul saxofonistului Heinz Sauer în cadrul Săptămînii culturii Republicii Federale Germania în Republica Socialistă România a constituit nu numai prilejul audierii unuia dintre muzicienii proeminenți ai jazzului vest-german dar și al cunoașterii ultimelor tendințe stilistice din jazzul european, tendințe și orientări care, se știe, se configurează de mai mulți ani în țara muzicianului oaspete. Dacă direcția generală a jazzului ultimului deceniu este de a sintetiza elementele viabile ale tuturor genurilor muzicale practicate acum(direcție argumentată pe scenele românești în 1982, printre alții, de Günther Hampel, teoretizată cu mai multe ocazii de Albert Mangelsdorff — am numit două personalități prestigioase ale jazzului din R. F. Germania), un drum pe care pășesc mulți muzicieni de vîrste diferite este cel al reconsiderării tradiției jazzului, care oferă încă (s-a văzut mai ales după focul de artificii al free-ului din anii '60 și al jazz-rock-ului anilor '70) destule soluții de conservare a specificului dar și de înnoire a limbajului acestei muzici. Flash-ul aruncat asupra jazzului ultimelor două decenii definește stilul practicat de saxofonistul Heinz Sauer și colegii săi : perpetuarea elementelor fundamentale din tradiția jazzului cum este swingul, cultivarea unei armonii luxuriante moderne, de tip modal, configurarea unui traseu melodic uneori frînt pe neașteptate, contorsionat, alteori continuu, cantabil, crearea spontană a unei muzici de mare rafinament, expresivitate, cu priză directă la public. Atracția evidentă pe care o exercitau cei patru instrumentiști se vădea prin substanța foarte densă a materiei muzicale, prin reinterpretarea originală a *spiritualului (I want to die easy when I die)*, a celebrei teme-devize ellingtoniene „Nu poate fi jazz fără swing", prin solo-urile în care fiecare instrumentist dădea publicului tot ce avea mai bun : pianistul Bob Degen îmbogățind, argumentînd pe plan armonic cu o debordantă fantezie discursul melodic al instrumentului solist, tînărul contrabasist Thomas Heideprim împlinind latura melodică a materiei muzicale prin solo-uri lirice sau susțineri ritmice în manieră *walking bass*, bateristul Thomas Cremer punctînd precis și riguros sinuozitățile frazelor melodice, tensionîndu-le cu un adecvat simț al proporției. Tocmai acest necesar echilibru, această cenzură obiectivă și organic eficace a zborului fanteziei improvizatorice este de observat și de admirat în general la muzicienii germani (predispuși spre rigoare, spre eficiență a expunerii) și în special la cei trecuți prin zonele neîngrădite ale *freejazz-ului*. Acest alt raport de echilibru între noutățile de limbaj și sonoritate provenind din *free* și elementele jazzului tradițional, clasic, constituie aportul, caracteristica definitorie a „tradiționalismului luminat" (cum a fost denumit de critica muzicală) al cărui prestigios reprezentant în jazzul vest-german și european este Heinz Sauer. Solourile sale scurte, concise, înglobînd asperități și gingășii, explozii și sunete-șoapte, frînturi de teme și fraze întregi, lirice, alcătuiesc, odată cu replicile celorlalți instrumentiști o muzică frustă și rafinată, ce captivează publicul, inducîndu-i acea stare de participare totală, de comunicare profundă, deplină cu lumea sonoră în care se simte integrat. Este idealul spre care tinde orice muzician autentic și de care s-au apropiat sensibil jazzmen-ii oaspeți ai studioului de concerte al Radioteleviziunii în seara de vineri 18 octombrie 1985.

Alexandru VASILIU

FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

Dialogul generațiilor

Există, în matematică, așa numita teoremă prin care se demonstrează posibilitatea ajungerii în același loc indiferent de unde se pornește ; adică se relevă proprietatea unui fenomen de a poseda aceleași însușiri indiferent de direcția în care el se desfășoară ; izotropie, cum spun matematicienii ; consecvență și permanență, cum ar parafraza un loial observator al evenimentelor muzicale derulate în ultimul timp sub auspiciile Filarmonicii bucureștene : stagiunea estivală, un început de septembrie rodnic în recitaluri vocale și instrumentale, apoi Festivalul „Enescu". Așa încît, deschiderea stagiunii 85/86 a avut în primul rînd doar semnificația unei invitații garantate la o frecvență hebdomadară a simfonicelor oferite de prestigioasa instituție. În al doilea rînd a prilejuit reîntîlnirea cu dirijorul Remus Georgescu ori cu pianistul Dan Atanasiu. Dar și cu muzica lui Zeno Vancea (am numit cantata *Cîntecul păcii)*, a cărei restituire s-a aflat într-o fericită coincidență cu cea de a 85-a aniversare a compozitorului. Așadar, un dialog al generațiilor, necesar și benefic, totodată investitor de tridimensionalitate în ceea ce privește spațiul concertului. Dimensiunea creației lui Zeno Vancea se exprimă prin comprehensiunea și luciditatea unui spirit preponderent rațional, riguros, adept, sub aspect structural, al polifoniei superpoziționale, iar în plan substanțial, al inflexiunilor melosului folcloric discret insinuate. Sînt valențe legitimate de cantata *Cîntecul păcii* compusă pe versurile poetului ceh Vitezslav Nezval în anul 1961, adică în perioada pe care autorul o definește ca fiind tradițională. Remus Georgescu și-a etalat dimensiunea disponibilităților sale dirijorale (pe lîngă redarea lucrării mai sus menționate), atît în tălmăcirea poemului simfonic *Așa grăit-a Zarathustra* de Richard Strauss — o versiune veridică dominată de raportul labil, acut romantic dintre abstract și concret, dintre imponderabil și gravitațional, raport dictat pe de o parte de transparența și rafinamentul vocilor (conduse în final pînă la acea nostalgie a neantului), iar pe de altă parte de densitatea și încărcătura semantică a scriiturii —, cît și în susținerea acompaniamentului instrumental al *Concertului pentru pian nr. 21*, K.V.467, în do major de Mozart — de fapt o adevărată simfonie cu pian sau un concert-simfonie în care orchestra joacă un rol complex, retrăgîndu-se în fața solistului, irumpînd însă în absența acestuia. Dan Atanasiu și-a controlat permanent propriul discurs pianistic rezervîndu-și capacitatea de a crea ghirlande sonore cristaline, sunete-stalactite iscate cu migală, atent drămuite, intrînd astfel în intimitatea celui mai pur stil mozartian. De altfel, este semnificativ faptul că în ultimul timp, anvergura dimensiunii interpretative se identifică la Dan Atanasiu cu două nume (foarte frecvente în programele sale) : Mozart și Chopin (predilecția față de acesta din urmă fiind desconspirată prin prezentarea la bis a *Scherzo*-ului nr. 2) —, compozitori cărora pianistul se pare că le decodifică limbajul cu osîrdie și meticulozitate, semn al maturizării sale artistice.

Liviu DĂNCEANU

Yukio Kitahara — Cornelia Bronzetti

Tînărul dirijor japonez Yukio Kitahara confirmă dictonul francez care spune că valoarea nu așteaptă

numărul anilor. La 28 de ani, vîrstă mai degrabă fragedă pentru o profesie care cere pe lîngă talent cunoştinţe vaste, putere de sinteză şi autoritate, el a făcut la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" (concertele din 24—25 octombrie) o impresie excelentă. O natură muzicală echilibrată, o gîndire limpede, atentă la detalii dar capabilă să structureze şi planurile mari, o sensibilitate înclinată spre lirism şi confesiune poetică mai degrabă decît spre marile desfăşurări dramatice pe care însă le rezolvă cu naturaleţe şi eficienţă — par să fie dominantele personalităţii sale artistice.

În *Uvertura* la opera *Oberon* de Weber a ştiut să găsească acel echilibru greu de obţinut între expansivitate şi raţionalitate, atît de propriu romantismului timpuriu, dozînd cu grije elanurile şi urmărind calitatea sunetului, mereu controlat.

Simfonia a V-a de Şostakovici este fără îndoială o piatră de încercare a repertoriului. Pe de o parte tensionarea extremă a conductelor tematice, anvergura polifoniei şi austeritatea expresiei, pe de altă parte intensitatea universului emoţional, care cuprinde un spaţiu foarte larg, de la incandescenţa pateticului la graţia şăgalnică a unui tempo de vals. Realizarea dirijorului a fost exemplară prin inteligenţă, echilibru, claritate dar şi freamăt sensibil. Dinamica emoţională atît de mobilă a partiturii a fost urmărită cu fantezie şi putere de convingere.

Cornelia Bronzetti a alăturat în program două piese de mare atractivitate pentru public : *Poemul* pentru vioară şi orchestră de Chausson şi Rapsodia *Tzigane* de Ravel. O voinţă constructivă mereu trează, luciditate şi sobrietate în care s-au integrat şi sugestii coloristice, s-au înscris în caracterul muzicii.

Trebuie să spunem că prezenţa la pupitru a dirijorului Yukio Kitahara în acompaniamente a fost mai puţin inspirată decît în restul programului, lăsînd să se întrevadă o oarecare lipsă de rutină. Rămîne totuşi valabilă impresia generală, aceea a unui dirijor cu un talent autentic, dublat de un profesionalism de ţinută.

Elena ZOTTOVICEANU

Philippe Cambreling— Dan Grigore

Tînărul dirijor francez Philippe Cambreling, laureat al celebrei întreceri de la Besançon, este posesorul unui gest eficace pentru comunicarea directă şi clară a gîndului sonor. La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", el a condus un program care, în liniile lui generale, i-a pus în evidenţă însuşirile esenţiale.

Debussy, cu celebrul *Preludiu la după amiaza unui faun* şi Ravel, cu Suita a II-a din *Daphnis şi Chloé* sînt, mai ales pentru un dirijor francez, sursa evidentă a unor emanaţii spirituale inconfundabile din a căror tălmăcire este o datorie de onoare a-ţi asuma responsabilitatea prospectivă.

Există două direcţii în interpretarea celebrelor pagini amintite, a impresionismului în general. Prima, mai „tradiţională", ilustrată de un Roger Desormière, Charles Münch, sau André Cluytens, se sprijină, prioritar, pe sublinierea caracterului vag, neprecis, fumuriu al pastei orchestrale debussiste ori raveliene, mizînd pe magia tainicelor jocuri de răsfrîngeri timbrale rafinate. O a doua linie, mai recentă mai acidă şi... mai lucidă are ca promotor principal pe Pierre Boulez şi pe cîţiva dintre discipolii săi, precum un Gilbert Amy ori Pierre Bartholomée.

Philippe Cambreling este, în mod decis, adeptul primei perspective asupra impresionismului, dar în acelaşi timp, nu rămîne insensibil la ideile novatoare implicate în a doua. În fond *Preludiu la după amiaza unui faun* este o mare desfacere a melodiei flautului în parametrii oferiţi de basorelieful orchestrei. Philippe Cambreling a intuit articulaţia simplă a discursului, mizînd pe sugerarea conturelor generale, înţelegînd că mobilitatea extremă a structurilor oferite de flaut şi preluate de alchimia orchestrei se cere susţinută, mereu, prin indicarea strategiei interioare a muzicii.

Daphnis şi Chloé este o compoziţie surprinzător de novatoare în anumite momente, alteori neputînd evita un anumit ilustrativism exterior. Genialul început al *Suitei a II-a*, unde se realizează o extraordinară suprafaţă statică, o textură în sensul cel mai contemporan al cuvîntului, se cere a fi interpretat fără articulaţii ritmice, mai ales la suflători şi adăugînd o mare mobilitate dinamică şi de planuri în curgerea temporală. Philippe Cambreling a fost, aici, mai atent la ideile celei de a doua viziuni dirijorale de care vorbeam, sugerînd concret modernitatea respectivei pagini. În continuare, aciditatea ritmică a lui Ravel a făcut obiectul unei investigaţii dirijorale coherente, dar nu exagerate, tînărul muzician urmărind cu dezinvoltură acumularea senină de tensiuni.

În ambele pagini impresioniste, prestaţia Filarmonicii a fost de elită. Remarcabil aportul flautistului Virgil Frîncu în Debussy, foarte bine pus la punct corul în Suita raveliană.

Din muzica românească, Philippe Cambreling a optat pentru lucrarea compozitorului Vlad Ulpiu. Era, poate, firesc. Vlad Ulpiu este — pînă acum — autorul a două simfonii, *Drumuri în lumină* şi *Din inimi*. Această a doua simfonie a fost interpretată la Filarmonică. Personal, cred că prima simfonie este mai împlinită şi mai congruentă cu viziunea elaborată de compozitor în cea mai reprezentativă creaţie a sa, ciclul *Mozaic*. *Simfonia a II-a* este mai îndatorată modelelor istoriceşte constituite ale genului. Secţionată tripartit, ea cuprinde două arcuri extreme asemănătoare ca materie sonoră, avînd la mijloc un scherzo în accepţiunea cea mai clasică a termenului. Compoziţia, condusă cu mîna sigură a muzicianului experimentat, degajă atmosfera limpede a tensiunilor învăluite, a sonorităţilor îndelung studiate. Philippe Cambreling s-a apropiat cu comprehensiune de partitura românească, demonstrînd capacităţi reale de a tălmăci muzica nouă.

Am lăsat pentru sfîrşit... începutul concertului. Am ascultat *Concertul al II-lea pentru pian* de Rahmaninov, în viziunea lui Dan Grigore. Nu cred că este cazul să mai aduc elogii suplimentare personalităţii extraordinare care este Dan Grigore. Aflat la apogeul carierei sale, maturizat de o îndelungată meditaţie asupra resorturilor paginilor interpretate, Dan Grigore îşi poate îngădui gestul adevăratului maestru, acela de a avea opinii separate faţă de tradiţie, vis-à-vis de cele mai cunoscute pagini concertante. Aşa se întîmplă şi cu al doilea *Concert* de Rahmaninov, lucrare pe care Dan Grigore o are de foarte mulţi ani în repertoriu şi căreia, acum, i-a aflat resorturi inedite de mobilizare a articulaţiilor interioare. A dispărut din interpretarea sa orice apel la retorică, la performanţa exterioară, la volum sonor supradimensionat. S-a decantat, în schimb, o anumită magie a frazei, crescută din fina manevrare în interioritatea sunetului, în alchimia savantă a microraporturilor de timp. În felul acesta, sîntem în posesia unei extrem de originale şi de propulsatoare de idei prospective viziuni, realizată în marginea unei compoziţii, în fond, puţin sleite ca esenţă estetică.

Concertul Filarmonicii, evocat aici, rămîne în memoria afectivă a ascultătorilor ca un reper de conştiinţă artistică adevărată şi de sugestii pentru viitor.

Fred POPOVICI

CONCERTELE RADIOTELEVIZIUNII ROMÂNE

Deschiderea noii stagiuni muzicale

După o frumoasă demonstrație de profesionalism incifrată „cum laudae" în cronica Festivalului Internațional „George Enescu", formațiile muzicale ale Radioteleviziunii și-au început, la relativ scurtă vreme, cea de-a 57-a stagiune. Concertul inaugural susținut de orchestra simfonică și de corul RTV Române în Studioul de concerte din Strada Nuferilor, joi, 10 oct., a scos în evidență tocmai această precipitare a faptelor artistice, avînd ca nedorită rezultantă — improvizația. După cuvîntul introductiv al prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", ce a punctat cu distincție deziderate majore ale muzicii românești contemporane și implicit ale artei interpretative, intens solicitate de noua stagiune în ideea proiectării valoroase a unei tematici extrem de actuale (la 8 mai 1986 se vor împlini 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, același an fiind proclamat An Internațional al Păcii) am asistat la un adevărat lanț al slăbiciunilor. Deși cu o promițătoare rezonanță de titlu, *Cantata „Chipul patriei"* pentru cor și orchestră de Doru Șerban încearcă din greu să se susțină în perimetrul respectivului gen, cu care de altfel nu are afinități, și pierde incomensurabil prin asociere cu monumentalul edificiu beethovenian. Aflîndu-se în nefericita postură de pigmeu pe lîngă un uriaș (trebuie să recunoaștem că la deserviciul pe care și l-a făcut creatorul propunîndu-ne spre audiție o lucrare de școală, elaborată în urmă cu 20 de ani cu prilejul absolvirii Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj, s-a adăugat și gafa realizatorilor de programe), lucrarea compozitorului Doru Șerban dovedește aptitudini pentru scriitura corală miniaturală, căreia muzicianul i-a afectat între timp numeroase prelucrări de folclor și aranjamente corale, precum și o importantă activitate interpretativă ca dirijor al Corului Filarmonicii din Arad, dar rămîne lipsită de pretenții în planul dezvoltării vocal-simfonice. Structurată tristrofic (strofele extreme au un predominant caracter armonic, prin contrast cu strofa mediană ce schițează un travaliu polifonic) pseudo-*Cantata „Chipul patriei"* ar fi putut rămîne un reușit cîntec patriotic cu acompaniament orchestral, dacă ar fi fost prezentată într-un cadru adecvat. Dacă pe parcursul primei lucrări înscrisă în program am putut remarca o bună colaborare a corului și orchestrei simfonice, tălmăcirea *Simfoniei a IX-a în re minor opus 25* de Beethoven a înregistrat pe lîngă un cînt coral frumos, omogen, ce poartă girul dirijorului Aurel Grigoraș, o deconcertantă diferență de nivel a prestației orchestrale. Ne referim la realizarea unor momente remarcabile, precum cel al primei propuneri în diapazonul orchestral a temei finalului, alternate cu hiatusuri de concentrare ale membrilor orchestrei, lipsite de scuză în contextul unor intenții dirijorale extrem de clare, servite cu o precizie gestică specifică Artistului emerit Iosif Conta. Din păcate, această seară muzicală nu a avut șansa finalizării la un nivel onorabil, întrucît cvartetul solistic din finalul opus-ului beethovenian a ținut parcă cu orice preț să trimită spre eșafod toate bunele sentimente ale auditorului. Și aceasta datorită improvizației de care aminteam la începutul cronicii noastre, probabil fortuite prin indisponibilitatea distribuției înscrisă inițial pe afișul de concert, în virtutea căreia în locul sopranei Sheila Armstrong (Anglia) a evoluat Veska Marinskaia (R.P.B.), în locul tenorului Richard Riffel (S.U.A.) l-am întîlnit pe Florin Diaconescu, iar în locul basbaritonului Pompei Hărășteanu pe Alexandru Moisiuc. Începînd cu invitatele bulgare — o soprană cu un registru vocal supărător de inegal, cu o impostație defectuoasă pînă la stridența din registrul acut (Veska Marinskaia) și o mezzosoprană ce s-a contopit în sonoritatea ansamblului pînă la insesizabilitate (Penka Dilova) —, și sfîrșind cu interpreții autohtoni — un tenor ce soluționează o cronică indispoziție vocală în special în registrul înalt printr-un cînt brutal, ce alterează noblețea frazei muzicale (Florin Diaconescu) și un bas-bariton aflat într-un inexplicabil regres față de alte apariții în concertele Radioteleviziunii, în sensul unor neclarități intonaționale și expresive (Alexandru Moisiuc) —, cvartetul solistic, aflat la un moment dat într-un penibil decalaj ritmic cu ansamblul vocal-simfonic, a scăzut foarte mult nivelul potențial al acestui concert.

Iosif Conta — Valeriu Rogacev — Cristina Anghelescu

La început de stagiune, Radioteleviziunea a ținut să împrospăteze orizontul stilistic al ciclurilor de concerte în curs de desfășurare (*„Bach-Beethoven-Brahms"*, *„De la Bach la Enescu"*, *„Integrala simfoniilor de Bruckner"*, *„Bach-Händel"*) cu un nou ciclu, temerar intitulat *„Integrala simfoniilor și concertelor instrumentale mozartiene"*. Salutînd o inițiativă atît de pretențioasă cum este aceea a unei „integrale" mai ales în cazul unei creații atît de vaste (fie și doar simfonice și concertante) cum este cea mozartiană, ne-am pus de la început problema calității interpretative ; și nu în van, căci primul concert al ciclului, susținut în Studioul de concerte al RTV Române la 12 oct., ne-a confirmat atestînd înțelepciunea dictonului latin „Non multa sed multum". Beneficiind de conducerea muzicală a Artistului emerit Iosif Conta, seara muzicală a debutat prin *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în fa major KV 37*, o creație de început, nesemnificativă atît pentru compozitor cît și pentru foarte tînărul pianist Valeriu Rogacev. Interpretînd gestul alegerii acestui concert dintre cele 27 de concerte de pian mozartiene ca tribut adus exigențelor „integralei", și deci fără a-l suspecta pe solist că preferă facilitatea, l-am urmat în aventura sa nu prea spectaculoasă, dar suficient de edificatoare în privința tehnicii sale pianistice deosebit de eficiente, a siguranței cu care abordează partitura. Am fi putut probabil observa și alte haruri artistice dacă orchestra nu l-ar fi stînjenit pe interpret prin decalajele sale și prin accidente sonore (ca de pildă dezacordajul cornilor în partea I) deosebit de supărătoare. De asemeni marcată de avatarurile orchestrei și în special ale compartimentului de suflători (pe parcursul ultimelor două Părți : Larghetto și Allegretto), următoarea partitură concertantă inclusă în program — *Concertul pentru pian și orchestră nr. 24 în do minor KV 491* — a fost mult mai edificatoare asupra personalității pianistului Valeriu Rogacev. Astfel, pe lîngă o foarte bună tehnică instrumentală fructificată cu aplomb și un *touché* perlat, mozartian prin excelență, interpretarea lui Valeriu Rogacev (în virtutea acestei muzici mozartiene de maturitate, cu elanuri aproape beethoveniene, prin care s-ar putea stabili eventual o paralelă cu *Concertul nr. 3* de L. v. Beethoven) a lăsat să se întrevadă posibilități de dezvoltare spre diapazonul expresiv al muzicii romantice. Ce păcat însă că elanul tehnic și inteligența muzicală (foarte frumos a fost realizată cadența Părții I — Allegro) nu sînt dublate și de o sensibilitate pe măsură ! În acest sens persistă bănuiala că tînărul pianist execută doar niște inspirate indicații pedagogice, fără a crea el însuși o emoție autentică. Lipsește deci fiorul liric, lipsește realizarea dinamico-timbrală a acestor pagini muzicale ; există însă scuza vîrstei și speranța unei armonioase dezvoltări artistice (gluma muzicală mozartiană *„Tartina cu unt"* inter-

pretată la cererea publicului, a pigmentat evoluția pianistului cu un umor de bună calitate). În continuarea primei părți a concertului simfonic, o nouă variantă a *Concertului pentru vioară și orchestră nr. 4 în re major KV 218* ne-a fost oferită de violonista Cristina Anghelescu, o prezență artistică ce se face remarcată prin dezinvoltură tehnică și sensibilitate ardentă. Aceste note definitorii ale temperamentului său interpretativ au putut fi constatate și în concertul mozartian, remarcabilă ni s-a părut însă concentrarea, susținerea sa interioară ce a salvat-o de la dezastrul spre care o atrăgea orchestra, acest factor perturbant al concertului din 12 oct. ce s-a comportat ca la o primă citire a partiturii. Fără a mai putea șterge senzația dezagreabilă produsă de orchestră în prima parte a concertului, interpretarea *Simfoniei nr. 40 în sol minor KV 550* sub bagheta Artistului emerit Iosif Conta, ne-a oferit un veritabil model mozartian conturat din tușe elegante, dozate cu o deplină cunoaștere stilistică, într-un cuvînt, ceea ce sperăm să ne ofere pe viitor *„Integrala simfoniilor și concertelor instrumentale mozartiene"*.

Paul Popescu — Gabriel Amiraș

Încă nu s-au estompat deplin acordurile inaugurale ale celei de-a 57-a stagiuni a formațiilor muzicale ale RTV Române, și sîntem bombardați cu proiecte grandioase ce intimidează pe melomanul conștiincios. Primele trei concerte ale stagiunii, dintre care două au deschis tot atîtea ambițioase cicluri — *„Integrala simfoniilor și concertelor instrumentale mozartiene"* — 12 oct., și *„Enescu — Ceaikovski"*, 18 oct., prefigurează un ritm alert în prezentarea noilor inițiative muzicale dar din păcate, și o anumită doză de superficialitate, specifică situațiilor în care nu s-a apelat la înțelepciunea latină a dictonului „Festina lente". Pe aceste coordonate s-a situat și cel de-al treilea concert al noii stagiuni, respectiv primul din cel de-al doilea ciclu dirijat de Paul Popescu — *„Enescu — Ceaikovski"* (primul ciclu a inclus simfoniile beethoveniene, iar cel de-al doilea a propus simfoniile bruckneriene) —, cu anumite amendamente ce-i conferă o originalitate nu întotdeauna fericită. Lucrare fundamentală în contextul creației enesciene, *Simfonia de cameră* a fost abordată cu scrupulozitate de către dirijor, în sensul unei foarte bune execuții tehnice ce a reliefat o clară înțelegere a opus-ului interpretat. Tot membrii ai discutatei orchestre a RTV au reușit un acordaj optim, o execuție fără dublaje și decalaje, cu o frumoasă reliefare a traiectelor tematice, dar care nu s-a ridicat la nivelul unei valoroase interpretări a sensurilor muzicale, lucrării lipsindu-i tocmai realizarea arcului dinamic ascendent, ceea ce a făcut imposibilă atingerea punctului culminant și de asemeni a curbelor dinamice interioare, ce fac savoarea „mioritică" a discursului enescian. De neînțeles pentru noi rămîne nu numai calitatea acompaniamentului orchestral din *Concertul nr. 5, „Imperialul"* de Beethoven (moment de flagrant dezacordaj) dar și ținuta interpretativă a pianistului Gabriel Amiraș — muzician de prestigiu recunoscut (cinci premii internaționale, o bogată activitate concertistică în țară și străinătate și apreciat pedagog la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București) — ce poate fi cu indulgență numită mediocră. Ceea ce ne-a surprins a fost nu absența scînteii de geniu, ci nivelul tehnic deplorabil ce a făcut aproape imposibilă orice finalizare expresivă. Începînd cu a doua jumătate a primei părți, continuînd cu partea a II-a a concertului (care deși într-un tempo lent și lipsită de o scriitură de virtuozitate nu a fost scutită de greșeli și inegalități în cazul unor simple game !) și terminînd cu o „cultură" de adaosuri la capodopera beethoveniană, interpretarea pianistului Gabriel Amiraș ar trebui să-i dea serios de gîndit. Și ce folos că Partea a doua din *Sonata în fa major* de Beethoven executată la cererea publicului ne-a dezvăluit o osmoză perfectă dintre sensibilitate și mijloacele de proiecție instrumentală ale acesteia, o fațetă pe care solistul nu a mai avut răgazul să o consolideze în conștiința auditorului. Realizînd o corespondență nivelatoare cu momentul enescian, interpretarea *Simfoniei I „Vis de iarnă" în sol minor* de Piotr Ilici Ceaikovski s-a dovedit a fi la fel de onestă, de corectă, cu diferența că marele romantic conferă de la sine, prin profilarea intrinsecă a substanței muzicale, un suflu propriu. Pe lîngă meritul notabil al interpretării unei partituri atît de rar cîntate, dirijorul Paul Popescu rămîne muzicianul corect, cu o clară viziune asupra pieselor interpretate, pe care îl preferăm uneori superficialilor „inspirați".

Iosif Conta — Kosmas Galileas — Ion Voicu

După trei eșecuri concertante succesive, Orchestra simfonică a RTV Române pare a renunța la superficialitatea ce o caracteriza în ultima perioadă, acordîndu-și treptat șansele unei reabilitări. Astfel, o plăcută surpriză ne-a fost rezervată de Concertul din 24 oct., ce a reușit în sfîrșit să îmbine o frumoasă ținută orchestrală cu o onorabilă participare solistică. Nu lipsită de importanță a fost evoluția invitatului Kosmas Galileas (Grecia) în *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor BWV 1043* de Johann Sebastian Bach (vioara I), alături de maestrul român al violinei, Ion Voicu (vioara II) și discernămîntul manifestat prin alegerea soliștilor vocali pentru interpretarea oratorului händelian *Sărbătoarea lui Alexandru*. Beneficiind de conducerea muzicală a Artistului emerit Iosif Conta, Orchestra simfonică a pornit în recucerirea sinelui său sensibil ; mai puțin în partitura bachiană unde planul de acompaniament orchestral a avut unele carențe de acordaj, dar în specal în momentul vocal-simfonic händelian, am simțit siguranța dar și plasticitatea baghetei dirijorale proiectate sonor prin splendide volute, trasee timbrale inspirat frazate și conturate dinamic, scînteia de grație căreia în sfîrșit i s-au abandonat, în tonalitatea lor caldă, instrumentele de coarde, apoi cornii prin exemplare intervenții de claritate, și inegalabila voce umană. Ținuta concertantă a celor trei soliști — soprana Georgeta Stoleriu, tenorul Ioan Micu, basul Alexandru Moisiuc —, ne-a făcut să trecem cu ceva mai multă ușurință peste unele imperfecțiuni ale redării orchestrale, datorate în principal intervenției unor instrumente de suflat. Pe fundalul deosebit de expresiv al inițiativelor corale (încă odată aplauze dirijorului de cor Aurel Grigoraș pentru eficiența îndrumării sale și pentru surmontarea dificultăților cîntării în limba germană), momentele solistice au creionat un impresionant relief dramatic. Un model de interpretare, ca stil, ne-a fost oferit de soprana Georgeta Stoleriu, pe a cărei carte de vizită scrie : virtuozitate și muzicalitate, desăvîrșite. Limpiditatea de cristal a glasului său îndelung studiat, maxima scrupulozitate și finețe cu care s-a aplecat asupra partiturii sînt atribute prin care valorosul interpret și eminentul pedagog Georgeta Stoleriu frizează perfecțiunea. Păstrînd tonusul impregnat de intervențiile sopranei, tenorul Ioan Micu a tins de asemeni spre o variantă interpretativă valoroasă, servită printr-o voce frumos timbrată și consistentă, condusă însă cu insuficientă siguranță mai ales în registrul înalt. În consonanță cu nivelul celor doi soliști amintiți anterior, bas-baritonul Alexandru Moisiuc ne-a impresionat plăcut prin intențiile sale expresive, ce infirmă astfel bănuiala unei imaturități artistice, ivită cu prilejul evoluției în cvartetul solistic din finalul *Simfoniei a IX-a*, în concertul inaugural al stagiunii RTV. A comenta reușita concertului simfonic din seara de 24 oct. presupune a vorbi și despre dialogul violonistic Kosmas Galileas—Ion Voicu, ce a conturat prin tălmăcirea celebrei partituri bachiene două distincte personalități artistice : sensibilitate și romanțiozitate pe

alocuri (Kosmas Galileas), susținere și aplomb (Ion Voicu). Iată deci cum colectivul muzical al RTV Române ne poate oferi și mari satisfacții estetice, atunci cînd consimte să vibreze la chemarea capodoperelor.

Kosmas Galileas — Ion Voicu

Concertul cameral din seara de 26 oct. ce a avut loc în Studioul T-8 al RTV Române ne-a dezvăluit o nouă ipostază a personalității muzicianului Kosmas Galileas, pe care-l cunoșteam deja ca violonist, aceea de dirijor. Programul oferit (diferit de afișul concertului), deși cu siguranță selectat pe ideea prezentării unor bijuterii muzicale lipsite de pretenția monumentalului, nu l-a avantajat întotdeauna. Dacă în cele *Cinci dansuri grecești pentru coarde* de Nikos Skalkottas — Epiritikos, Kretikos, Tsamikos, Arkadikos și Kleftikos —, dirijorul este la el acasă, proiectînd cu maximă finețe un univers modal-folcloric nu foarte îndepărtat de cel românesc, în *Suita în stil vechi pentru orchestră de coarde opus 40 „Din vremea lui Holberg"* de Edvard Grieg se fac simțite dezavantajele unei atitudini distante, obiective față de orchestră, exprimate printr-o gestică rezervată, reținută și restrînsă ca ambitus expresiv. Nesolicitînd prea mult partiturii, și prin urmare nici orchestrei, dirijorul nu a obținut o variantă de referință, deoarece în ciuda unei corecte execuții tehnice au lipsit marile arcuri dinamice ale fluxului romantic, subtilitățile în dozarea sonorității orchestrei de coarde (la care s-au adăugat și unele neomogenități ale violinelor prime în Gavotă). Dar veritabila confesiune estetică o înfăptuiește Kosmas Galileas prin interpretarea paginilor clasice, reperul principal al afinităților sale elective. Mai întîi ca prim violonist și dirijor în reluarea *Concertului pentru două viori și orchestră în re minor* de J. S. Bach alături de arcușul „de aur" al lui Ion Voicu (vioara secundă), apoi ca dirijor al *Divertismentului în re major KV 136* de Mozart, Kosmas Galileas elimină orice crispare, rămînînd artistul sensibil, generos abandonat frumuseții muzicale. Oscilantă, dar atît de umană prin sonoritatea sa în Partea I — Vivace,a concertului, cu un ușor exces de vibrato în Partea a II-a — Largo ma non tanto, și de asemenea cu o bogată registrație dinamică în Partea a III-a — Allegro, viziunea interpretativă a lui Kosmas Galileas se împlinește printr-un fermecător contrast cu arta maestrului Ion Voicu care, prin susținere, aplomb și sobrietate a expresiei, propune o perspectivă mai consacrată asupra muzicii bachiene. Moment de vîrf al acestei seri muzicale, *Divertismentul în re major KV 136* de Mozart prilejuiește o ultimă demonstrație de seriozitate și sensibilitate artistică (traseele muzicale sînt expresiv reliefate dar fără o concentrare asupra detaliului) și o ultimă reflecție asupra muzicianului instruit și dominat de pacea apolinică, Kosmas Galileas.

Cristian Brîncuși — Mihai Ungureanu

Ultimul eveniment al lunii, joi, 31 oct., datorat Orchestrei simfonice a RTV Române se situează pe acel traseu interpretativ ascendent pe care l-am remarcat deja în cazul ultimelor două concerte anterioare, cu diferența unui plus de profesionalism și concentrare din partea colectivului orchestral și a unei prezențe solistice cu momente de excepție. Condusă de gestul deosebit de expresiv al dirijorului Cristian Brîncuși (un bun continuator al stilului dirijoral celibidachian, remarcabil prin eleganță dar și prin spectaculozitate), orchestra simfonică a interpretat pentru început *Simfonia-balet „Elanuri tinerești"* de Dumitru Bughici. Ne-am reîntîlnit astfel cu o muzică generoasă și aerată, pigmentată cu rafinament de accente jazzistice (care fac savoarea creației acestui compozitor), o muzică ce deschide largi posibilități transpunerii coregrafice. Lucrarea, inspirată de confesiunea a două tinere destine angrenate în infernala mașinărie a războiului, a fost concepută inițial ca simfonie, transformîndu-se ulterior într-o simfonie-balet, fără a se abandona structura formală. Cele 4 mișcări — Preludiu, Scherzo, Adagio, Toccata —, gîndite în flux continuu, denotă prin gruparea lor, două cîte două, proiecția scenică a unui balet în două acte. Satisfacția audierii unei muzici deosebit de frumoase, cu transparențe impresioniste, debussiste, sau cu viguroase impulsuri de filiație stravinskiană, a fost dublată de o interpretare de mare finețe pe care o datorăm desigur strădaniei Orchestrei simfonice, și în mai mare măsură dirijorului Cristian Brîncuși. Știind să păstreze tonusul și forța simfonismului brahmsian, dirijorul Cristian Brîncuși s-a dovedit a fi și acompaniatorul discret, experimentat, degajat. Beneficiind de concursul total al orchestrei simfonice, pianistul Mihai Ungureanu s-a dovedit a fi un interpret valoros al *Concertului pentru pian și orchestră nr. 2 în si bemol major opus 83* de Johannes Brahms, căruia puțin i-a lipsit în crearea unui moment artistic de excepție. Astfel, dacă în Partea a III-a a Concertului (Andante) disponibilitățile interpretative au fost evidențiate la maximum, ceea ce înseamnă că piatra de încercare a sensibilității a fost cu măiestrie surmontată, în părțile I, II și IV atitudinea solistului ni s-a părut întru cîtva discutabilă pe parcursul pasajelor de virtuozitate. Probabil pentru a se menaja și a rezista la istovitorul maraton reprezentat de acest monument muzical, pianistul Mihai Ungureanu a rezolvat cu multă superficialitate (înțelegînd că pe alocuri nici nu a intenționat o execuție corectă a anumitor pasaje tehnice — game, arpegii, paralelisme intervalice etc.) chiar unele momente ce nu pretindeau întotdeauna virtuozitate. Faptul că pasajele „consacrate" prin dificultatea lor au fost relativ nerealizate nu ne mai șochează, faptul întîmplîndu-se și în cazul unor interpreți mai experimentați. Finalmente, conjugînd versiunea orchestrală deosebit de adecvată cu valoarea (parțială) a interpretării pianistice, rezultatul a fost oricum cu mult peste așteptările noastre. Momentul de plenară satisfacție estetică a serii a fost însă *Simfonia în re minor* de César Franck, din a cărei interpretare am dedus o concepție dirijorală matură și clar finalizată prin gestică, de asemeni o dezinvoltură ce se impune în ultima vreme în arta lui Cristian Brîncuși. Aplauze pentru dirijor, aplauze pentru Orchestra simfonică a RTV Române (sperînd că pe viitor nu se va mai dezminți pe sine !).

Ileana PREDA URSU

RECITALURI

Octavian Rațiu — Mihai Vîrtosu

În recenta sa carte dedicată esteticii sonatei contemporane, Wilhelm Berger convoacă de la bun început atenția lectorului printr-o întrebare de loc neglijabilă : „în ce sensuri expresive și cît anume (sau pînă unde și în ce context) pot fi dezvoltate entitățile de referință deliberat statuate, presupunîndu-se (adesea fără suficientă acoperire) că tot restul ar decurge din aplicarea măiestrită a unor criterii, norme, metode și tehnici compoziționale, logic sau intuitiv adecvate scopului propus" ? O întrebare întru totul legitimă dacă ne gîndim că forma de sonată constituie un model exemplar al tipului de muzică dezvoltătoare. Răspunsurile însă, oricît de inedite sau concludente, vor fi întotdeauna parțiale, deci negeneralizatoare. Așa cum au fost bunăoară, cele oferite de sonatele propuse de violonistul Octavian Rațiu, însoțit la pian de Mihai Vîrtosu, miercuri 30 octombrie, în sala Studio a Ateneului : *Sonata pentru vioară solo* de Nicolae Beloiu — dez-

voltare prin reiterare anamorfozată a unor micro-structuri care conduc la obsesii sonore, la o anume atmosferă implacabilă —, *Sonata op. 25, nr. 2 pentru vioară și pian* de Dumitru Bughici — axată pe un travaliu dezvoltător clasic, de o deosebită mobilitate și suplețe a gestului componistic —, și *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* de Wilhelm Berger — lucrare scrisă în 1953 care, chiar dacă are drept emblemă tonalitatea sol minor, este, în fond, preponderent modală; un modalism ce conferă muzicii lui Berger — ca să folosim încă o dată exprimarea compozitorului din cartea menționată mai sus —, „noi puncte de sprijin, o nouă stabilitate absolut necesară, asigurate prin instituirea și distribuirea acelor repere compoziționale constructive care coordonează stabilitatea și coeziunea întregului edificiu sonor, a arhitectonicii semnificativ muzicale, efectul culminînd, poate în capacitatea unei mai bune comprehensiuni a desfășurării în tot și în toate, a proporționării și articulării părților precum și a subansamblurilor". Octavian Rațiu a fost exponentul fidel al acestor teze componistice, reușind să restituie convingător lumea fiecărei sonate în parte; mai mult, violonistul și-a adaptat disponibilitățile tehnice în funcție de particularitățile stilistice ale celor trei lucrări, gradîndu-le cu inteligență pe întreaga durată a unui itinerar interpretativ care, să recunoaștem, a fost deosebit de solicitant. Alături de el, Mihai Vîrtosu s-a dovedit a fi un pianist deopotrivă laborios și oportun, discret și constructiv, altfel spus: un partener redutabil.

Liviu DĂNCEANU

Mihai Lăcraru — Raluca Gander

Recital de muzică românească

La 26 octombrie, a avut loc în sala Studio a Ateneului Român recitalul de muzică românească susținut de violonistul Marius Lăcraru și pianista Raluca Gander, recital al cărui program a cuprins *Sonata pentru vioară și pian în la minor* (1895) de George Enescu, *Sonata pentru vioară și pian op. 46* de Mihail Jora, *Studiu de reduplicare I* de Viorel Cretu, *Metabizantinirikon*, pentru vioară și pian de Liviu Dandara.

Incontestabil, Marius Lăcraru se numără printre cei mai buni violoniști ai generației sale. Aparițiile sale, din ce în ce mai numeroase în ultimele stagiuni, sînt mereu model de seriozitate și probitate profesională. În repertoriul interpretului își au locul cuvenit partituri consacrate semnate de Corelli, Tartini, Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Honegger — lista ar putea continua — dar și pagini clasice și contemporane din creația muzicală românească destinată viorii. Datorită calităților sale deosebite, cei mai exigenți compozitori români încep să-i acorde lui Marius Lăcraru un consistent plus de încredere. Cu deplină liniște i-au încredințat prime audiții: Ștefan Niculescu, lucrarea *Echos II* pentru vioară și sintetizor, Liviu Dandara, sonata *Multiversum* pentru vioară solo (partitură ce îi este dedicată violonistului Marius Lăcraru), Ulpiu Vlad, o variantă a ciclului său *Mozaic*, Ede Terényi *Sonatina nr. 2*. În recitalul pe care îl comentăm, Octav Nemescu *Metabizantinirikon* pentru vioară și bandă și Viorel Cretu *Studiu de reduplicare* în varianta vioară, percuție, pian și voce (și-au dat concursul în concert Matei Alexandru și Viorel Cretu).

Metabizantinirikon, ultima lucrare de mari proporții a compozitorului Octav Nemescu, are ca idee generatoare o privire „de deasupra", de sus, prin perspectivă, în egală măsură temporală și filozofică, asupra unei culegeri de melodii bizantine românești. Fragmentul prezentat în recital de către Marius Lăcraru face parte din această amplă partitură de tipul „clasă de compoziție", o muzică ce poate genera multiple variante. Sonorități, transformate prin procedee tradiționale (posibilitățile instrumentului) dar și prin tratare electronică, se alătură servind generoase idei estetice și filozofice. La polul opus, *Studiul de reduplicare* al compozitorului Viorel Cretu ni se prezintă — recunoscîndu-i scriitura corectă, unele procedee ingenioase în combinațiile timbrale și accentuata notă de umor — destul de... subțire. Cu deplină încredere în posibilitățile creatorului, așteptăm, în continuare, lucrări mai consistente, mai „de idei", mai „de conținut".

Ca de fiecare dată și acest recital al violonistului Marius Lăcraru — la care și-au adus un substanțial aport pianista Raluca Gander și, în ipostază de prezentator, compozitorul Fred Popovici — a fost realizat la cele mai înalte cote ale exigenței artistice. Fără prejudecăți față de opera de artă, pe care o ia ca atare și în slujba căreia își pune întreg talentul, munca și simțirea, Marius Lăcraru reușește să imprime fiecărei partituri pe care o interpretează o notă proprie de personalitate, de originalitate.

Cristina SÂRBU

Andrei Tănăsescu

Muzică românească pentru pian

Andrei Tănăsescu este un tînăr muzician extrem de personal, imprevizibil în manifestările sale ininterpretative. Este un amestec de timiditate și aplomb, de intuiții extraordinare și de tehnicism impecabil, este un artist de factură romantică, dar avînd nostalgia, secretă, a lucidității.

Nu cunosc mulți interpreți, la ora actuală, cărora compozitorii să li se poată încredința cu mai mare eficiență estetică, precum pianistul Andrei Tănăsescu. În atari condiții, era firesc ca muzicianul care a cîntat, ignorînd suflul modelor ori rețetele didactice, Ceaikovski, Skriabin, Enescu, Prokofiev să se apropie de paginile muzicii noi. Și în felul acesta, a apărut un PANORAMIC XX, generoasa egidă a Filarmonicii bucureștene (sub semnul căreia au stat atîtea memorabile concerte dedicate ideilor creatoare din ultimii ani), semnat de pianistul Andrei Tănăsescu.

Am discutat cu cîțiva dintre colegii compozitori care au fost interpretați de Andrei Tănăsescu la sala Studio a Ateneului. Ei mi-au mărturisit extraordinara rapiditate cu care muzicianul a intuit și a conturat concret gîndurile încifrate în pagina partiturii.

În primul rînd, Andrei Tănăsescu s-a adresat paginilor de referință, „clasicilor" — ca să spun așa — literaturii pianistice românești de azi: Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Nicolae Brînduș.

În *Columna modală*, Theodor Grigoriu realizează o expresie lapidară, concentrată la maximum, a viziunii sale componistice, șlefuită cu migală fabuloasă de-a lungul anilor. De fapt, ea este un „work in progress", ciclu de piese pentru pian care este deschis oricărei adăugiri suplimentare, fără ca aceasta să impieteze asupra rigorii sensului esențial. Andrei Tănăsescu este un specialist al acestei muzici, tălmăcitor ideal al rafinamentelor pianistice conturate de Theodor Grigoriu. O spun mereu, sînt convins că această extrem de fericită conlucrare compozitor — interpret ar trebui să se concretizeze în gravarea unui disc Electrecord.

Sonata pentru pian a lui Anatol Vieru, lucrare datînd de aproximativ zece ani, refuză — precum toate textele majore semnate de marele maestru care este Vieru — să îmbătrînească. Tehnica pianistică, înțeleasă ca sumă de atacuri diferite, este pusă în sonata lui Vieru în slujba mobilității transformărilor de planuri acustice. Andrei Tănăsescu a fost cucerit de această perspectivă, transmițînd imediat bucuria sonorităților rafinate.

Solilocviu de Nicolae Brînduș, pentru pian și bandă, permițînd o largă paletă de dimensionări a sugestiilor cuprinse de înregistrare și de partitură, a fost prospectată de Andrei Tănăsescu în linia sonorităților de tentă debussistă decelate, cu fină ureche, în plasma infinit potențială a benzii magnetice. Rezultatul a avut darul de a arăta, pornind de la un text subtil organizat în tactica lui generală, inventivitatea creatoare a muzicianului.

Pe lîngă cele trei lucrări de care am vorbit, am mai ascultat o primă audiție semnată de Octav Nemescu, *Centrifuga*, segment de mare acuitate a devenirilor microstructurante, dintr-o mai amplă compoziție, încă în lucru (ceea ce a fost prezent la recitalul lui Andrei Tănăsescu convinge prin inventivitatea barocă a structurilor miniaturale), apoi o realizare certă a lui Liviu Dănceanu, ambițioasa și solid construita piesă *Rocada lui Janus*, *Inscripțiile* pentru pian de Adrian Iorgulescu (elocvente, deși aforistice, degajînd o căldură proprie, deși utilizînd un evident limbaj post-serial) și a doua *Sonată* pentru pian a lui Andrei Tănăsescu. Este păcat că atît de originalul interpret Andrei Tănăsescu, artist de mare forță a construcției sintagmelor sonore, cînd compune, devine un modest urmăritor al ticurilor însușite de la creatorii pe care îi interpretează! Tot la capitolul observații — pe care le formulezi numai cînd ai de-a face cu artiști autentici — aș menționa și faptul că Andrei Tănăsescu este cuprins, uneori, de o anume „pripeală" în gestul instrumental, de care, debarasîndu-se, ar intra în posesia deplină a maturității limpide.

Oricum, Andrei Tănăsescu este o autentică personalitate, ce merită a fi înconjurată de muzicienii români cu maximă solicitudine, lui însuși incumbîndu-i responsabilitatea de a alege *numai* acea pagină scrisă care, intuită adînc, poate să se transforme în eveniment estetic.

Ion Ghiță — contrabas

Prezența la București, în Festivalul Internațional „George Enescu", a marelui contrabasist italian Fernando Grillo a arătat resursele fabuloase, mai ales pentru muzica nouă, de care dispune cel mai grav dintre instrumentele cu coarde. Este îmbucurător că la noi există, de mai mulți ani, o remarcabilă emulație între tinerii muzicieni care au optat pentru acest instrument, întru dovedirea rolului de prim plan ce i se poate acorda în gîndirea contemporană. Cunoaștem cu toții pe un Ștefan Thomasz sau pe foarte tînărul Ovidiu Bădilă, fără de care n-ar fi fost posibile cîteva din compozițiile cele mai nobile ale muzicii românești din ultimii ani.

Un contrabasist care are ambiția de a demonstra, la rîndul său, că instrumentul ales poate genera idei, soluții sonore inedite și de valoare prospectivă este și Ion Ghiță. La început de stagiune muzicală, el a susținut un remarcabil recital pe scena Ateneului Român, sumă, am impresia, a realizărilor sale de pînă acum.

Pentru a dovedi cunoașterea tehnicii și secretelor de frazare din muzica clasică, Ion Ghiță a introdus în program lucrări de Fauré, Rossini și Bottesini, pe care le-a tălmăcit, alături de cîțiva din colegii săi din Filarmonica bucureșteană, cu virtuozitate și finețe stilistică.

Din literatura contemporană, căreia Ion Ghiță îi este deschis și credincios în mod exemplar, am ascultat, în primul rînd, impunătorul *Teraps* de Xenakis. Compoziția, făcînd apel la sofisticate tehnici de translație de texturi și aglomerări polifonice, reprezintă una din cele mai dificile opere dedicate contrabasului în ultimii ani. Ion Ghiță a aflat rezolvarea ei validă artisticește.

Momentul de cea mai amplă desfășurare a forțelor scenice a fost prilejuit de *Cumpăna porții* de Octav Nemescu. Compoziție ambițioasă, în care sunetul instrumental efectuează o survolare de fragmente istoricește asimilabile peste un fond cu valoare atemporală, paradigmatică, a benzii magnetice, *Cumpăna porții* antrenează și o posibilă mișcare scenică, pe care în concertul lui Ion Ghiță, a desenat-o Raluca Ianegic și cîțiva din colegii ei. Respectiva secțiune a recitalului a devenit o însemnată colaborare între gesturile artistice cele mai diverse, într-o simbioză cristalizată.

În afara lucrurilor amintite, am mai ascultat o (evasi) interesantă colecție de „poante" muzicale de extracție jazz-istică datorată lui Rob du Bois (în care Vladimir Deveselu a fost irezistibil, ca întotdeauna), și o mică piesă de Șerban Nichifor, în care tînărul compozitor își manifestă buna cunoaștere și rafinamentul în stăpînirea coordonatelor stilului neoromantic.

Ion Ghiță este unul din interpreții cei mai febrili ai actualității; am impresia că forma excelentă în care se află, puterea de muncă și concentrarea intelectuală sînt coordonate pe care creatorii români trebuie să aibă intuiția de a le descoperi la timp și a le fructifica în folosul artei componistice românești.

Fred POPOVICI

Trio Syrinx

Arta interpretativă a trio-ului „Syrinx" din Bacău are ca premise perfecta colaborare a membrilor săi cît și, mai ales, incandescența trăirii actului creator, comună celor trei (Dorel Baicu — flaut, Dorin Gliga — oboi, Pavel Ionescu — fagot).

Selecționarea lucrărilor pentru recitalul susținut în după-amiaza zilei de 22 octombrie pe scena Sălii Studio a Ateneului — cel care mi-a lăsat această impresie — legitimează statutul unei formații cu egale disponibilități pentru genuri și stiluri diferite. Se impune aici o precizare: trio „Syrinx" are în repertoriul său numai lucrări destinate grupului de instrumente flaut-oboi-fagot. Neadmiterea transcripțiilor prezintă dezavantajul unui repertoriu limitat, dar, pe de altă parte, oferă posibilitatea obținerii unei fidelități maxime față de partitura abordată, alternativă pentru care formația optează. Și convinge: prin naturalețea exprimării *(Sonata în re minor* de Telemann), prin suplețea ei *(Trio londonez* de Haydn), prin magnitudinea construcției *Trio în Si b major* de Bach) deopotrivă.

Aceleași aprecieri pentru interpretarea *Florilegiului* — lucrare semnată de Liviu Dănceanu pe care am mai ascultat-o în varianta pentru orchestră de coarde și în cea pentru violoncel solo.

Sincronia, pe care compozitorul Ștefan Niculescu a destinat-o acestui *gen de ansamblu instrumental*, prezintă reale dificultăți de interpretare ce decurg implicit din mecanismul scrierii cît și din apelarea la unele registre înalte sau moduri de emisie necesare unei bogate palete timbrale. Realizarea acestei creații a convins deci, o dată mai mult, de ținuta acestui ansamblu recunoscut în țară cît și peste hotare.

Michaela ROȘU

BAC..U

Festivalul Enescu „Orfeul moldav"

Orfeu în... Paradis! Adică acasă la el; laTescani. Acolo unde „Orfeul moldav" avea să fie învins definitiv și irevocabil de obsesia lui de-o viață: Oedip; și, mai ales acolo unde muzica românească avea să sporească deplin și etern. Este cea mai exemplară lecție enesciană. O lecție, de ce nu, cu un imperios caracter normativ, reduplicativ. Căci, ceea ce a întreprins Enescu pentru rodirea creației na-

ționale, de la instituirea premiului de compoziție ce-i purta numele, pînă la constituirea Societății compozitorilor români, se cuvine a fi întreținut, desăvîrșit. Ce fac urmașii lui Enescu pentru componistica românească contemporană, pentru această muzică vie, vivantă, aflată într-o vivace emergență spre universalitate, într-o vervă prospectivă care l-ar onora pe însuși „Orfeul moldav" ? (Mă refer aici, într-un sens sau altul la îndreptățiții și responsabilii restitutori — interpreți, critici, muzicologi, impresari — ai acestei creații). Iată, în programul celei de a VI-a ediții a festivalului de la Tescani au figurat doar două lucrări, să le spunem totuși postenesciene : *Toccata* pentru pian de Paul Constantinescu și *Expresie și ritm* pentru cvintet de suflători de Johnny Răducanu (?). Nici vorbă de vreun opus reprezentativ pentru actuala școală românească de compoziție, darmite de vreo primă audiție. E-adevărat, Enescu a fost cîntat în fiecare din cele trei zile ale festivalului. Faptul a însemnat însă, de cele mai multe ori, un pretext pentru rularea de către majoritatea interpreților a repertoriului lor curent (axat preponderent pe creația lui Bach și Händel) ori un argument întru motivarea titlurilor programatice de pe afișul manifestărilor (: „Bach-Händel-Enescu", „Interferențe-Enescu" și „De la Gershwin la Enescu"). Așadar, o prezență cvasi-circumstanțială, ca să nu spunem complezență (excepție făcînd micro-recitalurile pianistei Lavinia Tomulescu-Coman, tenorului Cristian Mihăilescu și surorilor Ștefania și Mihaela Cîrlan, alcătuite exclusiv din lucrări de Enescu). Altfel credem că trebuie omagiat la Tescani „Orfeul moldav". Ne gîndim la o integrală, de pildă, a sonatelor, a cvartetelor sau a suitelor pentru orchestră. Nu ar fi gratuit nici un simpozion de muzicologie și chiar un concurs de creație (comunicările și compozițiile participanților urmînd să întregească zestrea așezămîntului de cultură al Tescanilor). Știm, eforturile organizatorilor — Orchestra simfonică din Bacău, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă, Colegiul criticilor din cadrul A.T.M.-ului și Comitetul județean U.T.C. — au fost și de această dată nenumărate, dintr-o anume perspectivă chiar sublime. Ele trebuie însă direcționate, focalizate, conectate la imperativele muzicii românești. La Tescani se simte încă nostalgia Bayreuth-ului. Dar la Tescani se poate întemeia un Bayreuth al nostru, un loc de pelerinaj al muzicienilor, fie ei români sau străini. Dovadă stă avalanșa de spectatori din serile festivalului, melomani care sfidînd intemperiile vremii au ținut să consfințească, să dureze o tradiție. Și tot o dovadă, contingentă la un timp virtual, potențial, se identifică în prestațiile, adesea remarcabile ale interpreților : Orchestra simfonică Bacău, dirijor Ovidiu Bălan, soliștii Liliana Manu și Bogdan Bobocea (6 septembrie), Ilinca Dumitrescu, Cristian Mihăilescu, Lavinia Tomulescu-Coman, Dorel Baicu, Trio „Syrinx", Ștefania și Mihaela Cîrlan (7 septembrie), orchestra de cameră „Tescana" dirijată de același Ovidiu Bălan și cvintetul de jazz „Armonia" al Filarmonicii „G. Enescu" din București (8 septembrie).

Liviu DĂNCEANU

„Cald" și „rece" la Mamaia '85

Ne-am amintit de acest joc al copilăriei, înainte de a scrie articolul de față : sperăm să se strige cît mai des „cald" la lectura lui, semn că sîntem aproape sau chiar în miezul problemelor — abordate fără prejudecăți, din chiar miezul „chestiunii". Competiția de muzică ușoară românească de la Mamaia are, de-acum, maturitate, după trei ediții consecutive de la reluare, structura organizatorică este clară și solidă (cele cîteva înnoiri de anul acesta nefiind prea inspirate, îndeosebi modul de distribuire a biletelor cuvenindu-se a fi revăzut). Există tendința (nu vom cădea în această greșeală) de a căuta tot felul de noduri în papură, îndeosebi palmaresul fiind calul de bătaie. Am mai spus-o și o repetăm : judecata juriilor nu este infailibilă și a aprecia un concurs, strict, prin prisma celor văzute la Gala Laureaților este total fals. Multe melodii bune și destui interpreți talentați (mai puțin, e drept, acum) au rămas și vor rămîne, din diferite motive, înafara palmaresului, dar competiția trebuie cîntărită în ansamblul ei : Mamaia '85 a ținut 5 zile, să vedem cum au fost *toate* cele 45 de cîntece de la „creație" și cei 25 de interpreți tineri (am dat cifre „rotunde"). Dragi comentatori și cronicari TV, veniți la Mamaia, stați toate cele 5 seri în sală, observați munca de la repetiții, evaluați și recitalurile în afară de concurs și abia apoi veți putea spune : așa a fost la Festival !

Anul trecut, afirmam că Mamaia s-a desfășurat sub semnul tinereții, dar abia la ediția actuală, ne dăm seama, afirmația noastră este cu adevărat corectă. Însemnele generoase ale Festivalului național „Cîntarea României" și ale Anului Internațional al Tineretului s-au resimțit din plin : mulți interpreți amatori, alături de tineri creatori înzestrați au fost găzduiți de organizatori pe scena manifestării. Sigur, nu întotdeauna vîrstei biologice tinere îi corespunde, în fața microfonului, o evoluție sau o creație pe măsură (Delia Blega are doar 16 ani, dar ne-a apărut ca o solistă de operetă sau operă pe scena „Crizantemei de aur"...), dar asta nu mai e treaba organizatorilor, chiar dacă ei pot face mai mult pentru a încuraja tinerii moderni, cu spirit novator, și nu pe cei care, la 20 de ani, scriu sau cîntă mai demodat decît cei de 45... Oricum, niciodată n-au fost la Mamaia, în concursul de creație, atîtea debuturi sau reapariții semnificative ale unor tineri care chiar dacă n-au făcut-o acum, nu vor întîrzia să aducă acel suflu proaspăt de care vorbim mereu. Cînd spunem „tineri" ne gîndim și la un Cornel Meraru (orchestrator remarcabil, intrat de curînd în circuitul componistic, chiar dacă nu mai este foarte june), Dan Stoian, Zoltan Boroș, Dan Ștefănică, Cornel Fugaru, Dan Dimitriu, Ionel Tudor — unii dintre ei binecunoscuți marelui public și devotați festivalului de la Mamaia, fără a avea și satisfacții pe măsură (cazul lui Ionel Tudor, prezent seară de seară pe scenă în fruntea formației sale orchestrale) ; dar ne gîndim mai ales la Magda Boboc și Viorel Gavrilă (ambii au 24 de ani, au avut cîte două piese selecționate, dintre care cîte una premiată), la Gabriela Sauciuc, Dan Creimerman, Dragoș Nedelcu, Dan Pavelescu, Silviu Hera, Șerban Georgescu, Mihai Constantinescu, Dumitru Lupu, Mircea Drăgan, Petre Magdin, Romeo Vanica. Dintre acești 13 autori, 4 figurează în palmares (ne-au mai plăcut piesele lui Constantinescu — *Îți doresc fericire*, Pavelescu — *Un simplu da*, Drăgan — *O rază de soare*, Vanica — *Viața va învinge*, aceasta din urmă într-o interpretare remarcată, cea a grupului Holograf) : nu e nici mult, dar nici puțin. Această deschidere către tinerețe este fără precedent și se cere subliniată apăsat, ca unul din marile cîștiguri ale ediției 1985. Rămîne ca la edițiile viitoare acești tineri creatori să confirme speranțele puse în ei.

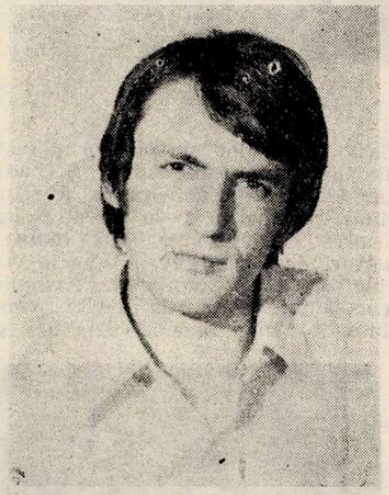
Secțiunea de *creație* (și, de fapt, întregul festival) a fost deschisă prin reaudierea celor două piese de Ion Cristinoiu distinse anul trecut cu „Trofeul Mamaia '84", dintre care una (50%, deci) devenită mare șlagăr : *De n-ai să vii*, în interpretarea Angelei Similea. O va putea egala în popularitate vreuna din cele două melodii de Horia Moculescu distinse la ediția actuală cu marele premiu ? Șanse ar avea, oarecum, *Păi, de ce ?* (din care Corina Chiriac a scos, cum se spune, tot ce se putea) ; noi i-o dorim din toată inima, deși, dacă ținem seama de „vocea" marelui public (între care cea a scriitorului Radu Cosașu) piesa nu s-a „lipit" de sufletul ascultătorului de la prima audiție, fiind puțintel cam „căutată". Personal, am fi văzut lîngă acest cîntec nu *Leagănul meu* (ce merita oricum, ținînd seama de tematica generoasă, o altă interpretare, mai senină, mai caldă, decît aceea încruntată, dramatică a Didei Drăgan, în cazul căreia notăm totuși strădania de auto-depășire), ci a treia melodie a lui Moculescu, *Nu*

mai vreau să te pierd, excelent „pusă în pagină" de Mirabela Dauer ; această melodie, cu siguranță, va prinde, *dacă va fi cîntată*. Pentru că tocmai aici este punctul delicat : *cîte* dintre melodiile laureate (și, în general, cîte dintre cele finaliste) vor fi incluse în repertoriile *curente*, de spectacol ? Este singura lor șansă de a dăinui (așa cum *nu* s-a întîmplat cu cea de-a doua melodie distinsă anul trecut cu Marele Premiu...), de a nu rămîne doar niște piese finaliste la Mamaia '85 și atît. Poate că și juriul va trebui, în viitor, să ia în considerație și această *perspectivă*, gîndind palmaresul ca pe o filă definitivă din cartea de aur a muzicii ușoare românești. Din acest punct de vedere, piese cum ar fi *Voi cînta pentru mileniul III* (Marius Țeicu), *Te rog, ajută-mă să nu mă îndrăgostesc de tine* (C. Fugaru), *Nu îți spun că te iubesc* (Ionel Tudor), *E prima oară* (Marcel Dragomir), *De ce nu spui că mă iubești* (Vasile V. Vasilache), *Dor de viață* (Ion Cristinoiu), *Acele veri ale iubirii* (Camelia Dăscălescu), *A ierta* (Dan Creimerman), *Să cînte* Ionel Tudor (*Serenada mea* va face *carieră !*), apoi creațiile lui Kerestely, Constantinescu, Dimitriu chiar dacă acesta a fost mai puțin în formă ca altădată). Am mai remarcat generozitatea melodică și literară a creațiilor semnate de Temistocle Popa, vioiciunea pieselor lui Aurel Manolache, prospețimea celor două piese distinse cu premiile speciale acordate de C.C. al U.T.C., *Florile lumii* de Gabriela Sauciuc și *Să nu știi niciodată* de Viorel Gavrilă, promițătorul debut al Magdei Boboc, efortul de înnoire a limbajului muzical la George Grigoriu (modernă, cu tentă „rhythm and blues", piesa *Să cînte lumea* evidențiind disponibilități interpretative surprinzătoare la Marina Florea). Personal, am fi văzut cu cîte două piese premiate „tripleta" Cristinoiu-Fugaru-Tudor în locul celei figurînd în palmares, dar, încă o dată, nu avem pretenția de a ne impune propriul gust : sîntem convinși că juriul a cîntărit temeinic calitățile și defectele fiecărei creații, reascultînd, după cîte am aflat, înregistrările tuturor candidatelor, ceea ce denotă seriozitate,

Marina Scupra și Ioan Toroican — două „Trofee ale interpretării"

lumea (George Grigoriu) își justifică pe deplin locul între premiate. Alături de ele, am fi văzut și alte cîntece frumoase ascultate la Mamaia în cele două seri de concurs — în primul rînd cea de-a doua piesă a lui Ion Cristinoiu, Fugaru, responsabilitate. Dincolo de toate, credem că nivelul *mediu*, general deci, a fost *superior* celui din 1984, dar că, așa cum afirma pe drept cuvînt distinsul președinte al juriului, prof. univ. Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — au lipsit la ediția actuală acele „vîrfuri" care rămîn imprimate în memoria ascultătorului, înclinat să cîntărească valoarea competiției doar prin această prismă (și negreșind prea mult, la urma urmei...). Poate că mai multe cîntece ritmate, deconectante, optimiste (de această dată a primat tonul liric, meditativ) ar fi impus în final o altă viziune de ansamblu. Să facem însă un simplu calcul (alcătuiți-vă un clasament propriu și veți vedea că sînteți pe aproape) : chiar și noi, în „asprimea" noastră, am remarcat vreo 15 piese, ceea ce dă o proporție excelentă ! Să recunoaștem deschis că avem compozitori talentați (nu întotdeauna, însă, dublați și de orchestratori pe măsură), ce ne-au dăruit și anul acesta la Mamaia cîteva bijuterii ale genului.

În ceea ce privește interpretarea cîntecelor finaliste de la „Creație" am putut încă o dată remarca ce rol copleșitor joacă solistul ! Orice s-ar spune, ne este imposibil (și nici n-ar fi corect, creația legîndu-și



Mihai Constantinescu

destinul de cel care a lansat-o) să disociem, din „combinația chimică" creație-interpretare, elementele ce țin (fără impurități !) de prima „substanță" introdusă în eprubetă. Cînd în fața microfonului au venit Mirabela Dauer, Angela Similea, Corina Chiriac, Dan Spătaru am vibrat, cu toții, altfel. Acești interpreți de frunte au merite uriașe în consolidarea prestigiului muzicii ușoare românești, așa cum sublinia cu o afecțiune nedisimulată, la festivitatea de premiere, tovarășul Ladislau Hegedus, Secretar de stat la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, adevărat „suflet" al întregii manifestări. Alături de cei numiți, o evoluție remarcabilă au avut Mirela Voiculescu-Fugaru, Eva Kiss, Cornel Constantiniu, Dorin Anastasiu. Au confirmat din plin, dovedind siguranță, maturitate interpretativă, Marina Scupra (excelentă ! — nici nu-ți vine să crezi că nu a împlinit încă 18 ani !), Marina Florea, Simona Florescu, Emilia Dițu,

Cornelia Vorvoreanu („rodajul" de la Teatrul „C. Tănase" se simte, ca și în cazul Marinei Scupra, meritele revenindu-i și regizorului Bițu Fălticineanu), Liana Lungu, Gabriela Sauciuc (aceasta din urmă alături de „Mugurii" — elevii săi de la

Mirabela Dauer

Casa pionierilor și șoimilor patriei din Constanța, solist Adrian Șerban). Impresionantă participarea (efectul fiind pe măsură) la creația lui George Grigoriu *Să cînte lumea*: alături de M. Florea, grupurile vocale „Choralis" (apreciata formație a ansamblului artistic al UTC, condusă de Voicu Enăchescu, a fost și

Marina Florea

de această dată la înălțime), „Forte" și „Trio Do-Re-Mi". Este bine că se iese, măcar din cînd în cînd, din monotonia interpretării solistice: am aplaudat, astfel, Cvintetul vocal „Luchian", duetul Eva Kiss-Radu Constantin (devenit trio la o altă piesă, prin cooptarea lui Felix Șipoș), duo-ul Cornelia Vorvoreanu — Cornel Constantiniu, formația „Holograf" — de care am mai scris.

Și pentru că tot am ajuns la *interpretare*, să vedem, și aici, ce „recoltă" ne-a adus ediția 1985 a competiției deschise tineretului. Privind palmaresul, remarcăm cu bucurie că aproape toate numele ce meritau și-au găsit locul în gala laureaților. Doar trei voci ne-au mai reținut atenția: Cornelia Pop din Constanța — îndeosebi ea (reamintim că tînăra solistă ne-a reprezentat țara la ediția 1985 a puternicului festival internațional de la Sopot !), Corina Chicioreanu (Prahova), Mihaela Horotan (Hunedoara). Cel de-al 5-lea băiat (ceilalți patru sînt premiați, ceea ce nu poate decît să ne bucure, prea stăm prost la acest capitol !), bucureșteanul Bogdan Ilinescu, a avut o plăcută, modernă apariție scenică, dar a fost pur și simplu gîtuit de emoție, deschizător „de pîrtie" fiind... Deci, spuneam, mai toți cei buni figurează în palmares, numai că pozițiile pe care sînt așezați nu ni se par, uneori, conforme cu evoluția „din ring"; altfel spus, vedeam o altă distribuire a premiilor. Pentru că, dacă Simona Florescu și Emilia Dițu au confirmat ceea ce știam despre ele, dacă Gabriel Alexandrescu a impresionat prin ambitusul său vocal și căldura interpretării, iar Gabriel Manea și-a meritat din plin Premiul I, fiind un Marius Țeicu „în devenire", a fost mai mult decît evident pentru oricine că progresul cel mai impresionant, concretizat printr-o evoluție deosebită, a fost marcat de Silvia Dumitrescu (edificator este faptul că Premiul C.C. al U.T.C., ce i-a fost acordat — reprezentantul în jurii al acestuia fiind realmente la înălțime ! — a figurat în gală imediat după trofeu, înaintea Premiului I). Aici, la „interpretare", mult mai mult decît la creație, trebuie anticipată evoluția ulterioară a solistului, capacitatea lui de a se menține pe firmamentul genului, prin date ce țin nu numai de voce, dar și de apariția scenică, spontaneitate, naturalețe. Au oare un viitor pe tărîmul genului unii din acești laureați ? Poate că ar fi bine ca numărul specialiștilor proveniți din lumea operei-operetei să fie micșorat în juriu (am zice că invitarea lor nu se justifică deloc, atîta timp cît specificul este cu totul altul, iar la concursurile de operă nu sînt invitați cîntăreți de muzică ușoară !!), apelîndu-se preferențial la interpreți de muzică ușoară (ce bine i-a stat anul trecut în juriu Corinei Chiriac !), redactori Radio-TV, Electrecord, ARIA, etc. și aceasta încă din faza de selecție, evitîndu-se astfel promovarea unor Delia Blega sau Lili Ilinca Boroș, soliste ce au distonat în raport cu colegii lor. Revelații, dintre laureații '85, au fost încîntătorul grup vocal „Forte" (Iulia Nemeș, Gabriela Mițurcă, Maria Fronea, Nicoleta Bimbirel) — asemeni lui Manea, cu o siguranță și un firesc al interpretării uimitoare la numai 16 ani, apoi Alexandru Oros, Dana Bartzer, Alexandra Canareica. În această direcție trebuie insistat, căci avem nevoie de interpreți *cu adevărat* tineri, moderni, plini de viață, sensibili, talentați, gata să preia ștafeta succesului de la colegii lor consacrați. Inspirate, în acest sens, Premiul Tinereții și

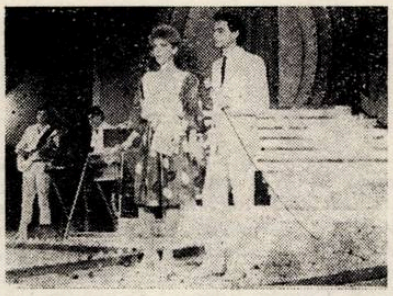
Cornelia Vorvoreanu

Premiile Criticii (Denis Roman a cîntat foarte bine piesa, dificilă, *Ore* de I. Tudor). Compozitori, încredin-

ţaţi piese în primă audiţie acestor tineri, mizaţi pe înzestrările lor, nu veţi avea decît de cîştigat !

Au mai fost multe lucruri frumoase la Mamaia, începînd cu uriaşul interes al publicului (Teatrul de vară din Mamaia nu mai face faţă popularităţii concursului). Organizatorii — Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunea compozitorilor, Radioteleviziunea Română, alături de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Constanţa — ne-au mai oferit supriza unui decor remarcabil (şi foarte telegenic !), a afişelor atractive, a unui stand cu discuri, la care au fost lansate şi cele 4 albume ale festivalului (căruia, la ediţia viitoare, i se poate adăuga şi un disc al tinerilor interpreţi). S-a muncit enorm, s-au realizat înregistrări, s-au editat programe de sală, s-au cazat participanţii (în plin sezon, ceea ce nu-i de colea !), dar a meritat : imaginile văzute, în culori, pe micul ecran, ne-au făcut să nu ne

Dorin Anastasiu



Silvia şi Mircea Dumitrescu

simţim cu nimic mai prejos de orice festival internaţional cu tradiţie. **Mamaia '85** înscrie un nou capitol de referinţă în mica istorie a muzicii noastre uşoare.

Octavian URSULESCU

Muzică românească la Moscova

La 2 ocmtobrie 1985, la Moscova, în Sala mică a Casei compozitorilor din U.R.S.S. a avut loc un concert de muzică românească. Casa compozitorilor organizează anual seri de muzică românească. Au fost ascultate în repetate rînduri piese instrumentale şi vocale de George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Doru Popovici şi alţi maeştrii. În programul concertului din 2 octombrie au fost ascultaţi reprezentanţi ai generaţiei mijlocii şi tinere de compozitori români, a căror operă este mai puţin cunoscută participanţilor la concertele noastre (programele în care apar lucrările acestor compozitori au fost tipărite din timp), cum ar fi Dan Voiculescu, Nicolae Beloiu, Dan Constantinescu, Vasile Spătărelu, Mihail Vîrtosu, Marina Vlad. La concert a participat delegaţia Uniunii compozitorilor din R.S.R. formată din Nicolae Beloiu şi Marina Vlad.

Subliniem că majoritatea participanţilor la concert au fost reprezentanţi ai tinerilor muzicieni sovietici, ceea ce dovedeşte că muzica compozitorilor contemporani din ţările socialiste prezintă din ce în ce mai mult interes.

După cuvîntul introductiv, pronunţat de autorul rîndurilor de faţă, destinat realizărilor şcolii româneşti de compoziţie precum şi operelor interpretate a răsunat pianul. Tînăra artistă Libovi Potapova a interpretat cu o excepţională măiestrie tehnică piesa *Povestiri* de Dan Voiculescu precum şi *Toccata* de Mihail Vîrtosu. Tot ea a interpretat în mod strălucit şi *Rondo* de Marina Vlad

Anna Plesceeva (flaut) şi Marina Wulfson (pian) au interpretat cu dăruire *Sonata pentru flaut şi pian* de Dan Constantinescu. A urmat talentatul clarinetist laureat al Concursului internaţional Vasili Jelvacov, care a cîntat trei *Sonate* pentru clarinet solo de Vasile Spătărelu, dînd dovadă de o mare virtuozitate.

Toate aceste lucrări au fost executate pentru prima dată la Moscova, pe estrada de concert. În încheierea programului s-a cîntat *Sonata pentru vioară solo* de Nicolae Beloiu, compusă anul trecut. Premiera absolută a lucrării este întotdeauna un eveniment deosebit, atît pentru autor cît şi pentru interpret. Ea a fost interpretată de Leonarda Brustein, artistă emerită a RSFSR, laureată a Concursului unional, ceea ce a dovedit că artista este demnă de rolul de primă interpretă a unei piese atît de grele, cu un arsenal violonistic atît de complex. Această violonistă atît de virtuoză care a cîntat dinamic şi expresiv ne-a cîştigat stima, prin fidelitatea ei faţă de muzica nouă. În repertoriul ei sînt multe lucrări moderne ale compozitorilor sovietici şi străini. Ea interpretează piese româneşti de mult, începînd cu *Sonata a 3-a pentru pian şi vioară* de Enescu.

Publicul a aplaudat îndelung pe interpreţi şi i-a întîmpinat cu căldură pe Marina Vlad şi Nicolae Beloiu, cărora le-au fost oferite flori. La rîndul lor cei doi oaspeţi români şi-au manifestat adînca satisfacţie vizavi de interpreţi şi au mulţumit fierbinte participanţilor la concert. N. Beloiu şi M. Vlad şi-au exprimat admiraţia faţă de realizările şcolii interpretative sovietice, al cărei nume în lume nu s-a dezmînţit nici de data aceasta.

În ziua următoare, la Casa compozitorilor a răsunat din nou muzica românească. Aici a avut loc întîlnirea dintre muzicienii sovietici şi oaspetele român Dumitru Bughici. La întîlnire au participat reprezentanţi de seamă ai artei noastre muzicale : compozitorii Karen Haciaturian, Revaz Gabicivadze, Chirill Volkov, Gheorghi Dimitriev, şeful orchestrei de cameră, flautistul Alexandru Korneev, redactorul principal al revistei „Muzica sovietică", Iuri Korev şi alţii. Oaspetele român a vorbit colegilor (înregistrat pe bandă de magnetofon) despre noua sa lucrare deja cunoscută în patria sa — piesa *In memoriam*, dedicată jertfelor din războiul antifascist. După audiţie, muzicienii au convenit în unanimitate că muzica porneşte din inimă, de asemenea au remarcat actualitatea şi expresivitatea mijloacelor muzicale, frumuseţea poetică a melodiei, plasticitatea, bogăţia şi ingeniozitatea polifoniei, armonia uimitoare şi caracterul echilibrat al acestei compoziţii formate din 3 părţi. Dar cel mai important lucru îl constituie căldura expresiei şi sinceritatea lirismului.

Apoi colegii sovietici şi-au prezentat lucrările. Au răsunat fragmente din noua operă a lui Chirill Volkov *Trăieşte şi aminteşte-ţi*, scrisă după povestirea lui V. Rasputin, care cîştigă prin specificul naţional adînc, prin expresivitatea cîntecului rusesc, prin măiestrie. *A doua simfonie de cameră* de R. Gabicivadze este o lucrare cunoscută la noi ; ea cucereşte prin tonusul optimist, prin dinamismul şi fineţea limbajului care străluceşte prin jocul de culori şi ritmuri. Cu mare expresivitate a fost interpretat *Concertul pentru vioară şi orchestră* de G. Dimitriev care se distinge prin originalitate, procedee noi netradiţionale, mai ales prin introducerea culorilor şi timbrelor care nu intră în structura orchestrei (chitară electrică şi altele).

În cadrul schimbului de păreri Dumitru Bughici şi muzicienii sovietici au subliniat că întîlnirile şi contactele de creaţie au fost rodnice, ele servind în continuare la îmbogăţirea şi la mai buna cunoaştere a culturilor din ţările socialiste prietene.

Rufina LEITES

Traducere din limba rusă de Sanda GRECU

Muzică simfonică românească la Alma — Ata

La Alma (măr)-Ata (părinte), capitala Republicii Socialiste Sovietice Kazahe, a avut loc — pentru prima oară — un concert de muzică simfonică românească, pe data de 29 septembrie a.c.

Sosind la Alma-Ata şi auzind că atît dirijorul Huslan Jaiasov, cît şi majoritatea instrumentiştilor Filarmonicii de Stat „Djambul" sînt tineri, emoţia întîlnirii cu colectivul artistic necunoscut începuse să mă cuprindă.

Participînd însă la prima repetiţie şi auzind cu ce înţelegere şi dăruire cîntă muzica românească, am fost convins că muzicienii kazahi vor realiza un concert de înaltă ţinută artistică.

Şi aşa a fost. Interpretarea *Suitei a III-a* de Ion Dumitrescu, a *Divertismentului pentru orchestră de coarde şi două clarinete* de Dumitru Capoianu şi *File de letopiseţ* (de semnatarul acestor rînduri), a fost răsplătită cu nenumărate aplauze de către iubitorii muzicii prezenţi în sală.

Am auzit multiple elogii la adresa muzicii româneşti, exprimate de muzicienii kazahi, iar unii spec-

tatori au mulțumit și transmis felicitări autorilor interpretați.

La sfîrșitul concertului am oferit dirijorului Huslan Jarasov, din partea conducerii Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., o frumoasă mapă cu discuri de compozitori români.

În vizita făcută la Alma-Ata (patru zile), am fost însoțit — din partea Uniunii compozitorilor sovietici — de colega Nina Petrovna Brodianskaia, care împreună cu muzicienii locali Serih Erchimbecov, un foarte talentat tînăr compozitor și muzicologii Talșin Sapargalieva — secretar al Uniunii și Corine Asenova — șeful secției de propagandă din Alma-Ata a Uniunii compozitorilor kazahi, mi-au făcut șederea în acest oraș — plin de de verdeață și construcții impresionante — cît mai interesantă și plăcută.

Vreau să menționez — în mod special — participarea la repetițiile Ansamblului de Stat de dansuri clasice al Republicii Kazahe, condus de o mare personalitate artistică — director și principalul maestru de balet — pe nume *Bulat Aiuhanov*, Artist al Poporului și Laureat al Premiului de Stat al Republicii. Lucrările vizionate, pe muzică de Ceaikovski, Skriabin, Mahler, Paganini, Dukas m-au încîntat prin profunzimea și fantezia concepției regizorale, prin plasticitatea și perfecțiunea artistică-tehnică a dansatorilor.

Despre acest ansamblu nu pot vorbi decît la modul superlativ.

La Teatrul Academic de Operă și Balet „*Abaia*" am vizionat baletul *Raimonda* de A. Glazunov, într-o viziune nouă și datorată maestrului de balet Z. Raibaev, care a știut să îmbine cerințele artistice cu posibilitățile tehnice — actuale — ale ansamblului, în consecință am putut viziona un bun spectacol de balet.

Un admirabil dirijor, B. Rutter, muzician cu o îndelungată experiență, a realizat cu orchestra teatrului sonorități demne de o mare orchestră simfonică.

În celelalte zile am vizitat Conservatorul, Muzeul de Artă și la sediul Uniunii compozitorilor am audiat lucrări de compozitori kazahi.

Continuîndu-mi apoi auditiile la Moscova, m-am convins de marele număr de lucrări valoroase ce ar trebui cunoscute și de muzicienii români.

Nu pot încheia succintele mele impresii fără a mulțumi — și pe această cale — tuturor celor ce au contribuit la realizarea concertului de muzică simfonică românească de la Alma-Ata.

Dumitru BUGHICI

EMIL GHILELS

S-a stins din viață Emil Ghilels, Artist al poporului Uniunii Sovietice, unul dintre pianiștii veacului nostru. Lucrul este tragic, dar pare și nefiresc, pentru că din toată ființa lui emana o asemenea vitalitate, o putere de rezistență în fața intemperiilor traiului, un echilibru interior parcă transmisibil și altora, încît aveai impresia că pare sortit unei existențe îndelungate. Totuși, s-a stins înainte de a împlini 70 de ani, (— s-a născut la Odesa, la 19 octombrie 1916 —) obligînd lumea muzicală să-și dea seama cu luciditate de greutatea unei asemenea pierderi.

Am venit în contact cu arta lui Emil Ghilels prin ecourile splendidei lui colaborări cu George Enescu — la 23 aprilie 1946 pianistul de 30 de ani era, la Moscova, solistul concertului Orchestrei de Stat a Uniunii Sovietice dirijată de maestrul nostru —, prin discurile sovietice de după război și apoi cele, tot mai perfecționate, apărute în ultimele decenii. Cred că primul disc ascultat cuprindea *Sonata op. 2 nr. 3, în do major*, de Beethoven : nu era o înregistrare de înaltă fidelitate, aparținea încă vechilor „78 de turații", dar se degaja din ea o luminozitate puternică, o voință oțelită, bucuria unei ritmici impecabile — era parcă portretul unui Beethoven tînăr și expansiv. Mai tîrziu au venit discurile cu *Concertul în re major* de Haydn, cu cel *în do major* (do majorul „lui Lipatti" — K. 467) de Mozart și s-a închegat tot mai bine imaginea lui Ghilels ca mare pianist clasic, întrunind un mănunchi de calități rare, care fac din ascultarea înregistrărilor lui o delectare muzicală totală : un anumit *decupaj* sculptural al frazei, o logică fără greș, un simț constructiv care durează edificii sonore perfecte, avînd soliditatea stîncii, o simplitate suverană.

Apoi, au venit marile întîlniri cu publicul românesc. Nu se poate uita participarea lui Emil Ghilels la concertele bucureștene de aniversare a bicentenarului Beethoven, în decembrie 1970. În compania Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, sub bagheta lui Iosif Conta, marele pianist a fost solistul *Concertului nr. 3, în do minor* pentru pian și orchestră. Mult timp mă pasionaseră discuțiile în legătură cu situarea acestei capodopere în prima sau a doua manieră beethoveniană. Acum, asemenea dileme deveneau fără sens : bărbăția viziunii lui Ghilels, integritatea fără breșă a atitudinii sale față de genialul text muzical, unitatea impulsului interior — incluzînd umanitatea atotcuprinzătoare a nobilei mișcări lente, cu acea vorbire instrumentală impresionantă — toate păreau atît de *de la sine înțelese* încît o privire înapoi către agrementele mozartiene nu-și mai avea sensul. Emil Ghilels părea să întruchipeze stilul beethovenian însuși — și impresia s-a întărit și a devenit certitudine odată cu cea mai perfectă tălmăcire a *Sonatei lunii* pe care mi-a fost dat să o urmăresc, în sală sau pe disc. Vălul de sunete din partea I era de o asemenea desăvîrșire, atît sonoră cît și picturală, încît îți curma răsuflarea. Atunci mi-am dat seama cît de deșarte erau unele rezerve privind arta lui Ghilels, faptul că unii îl considerau în primul rînd un tehnician, dar îi contestau adîncimea gîndirii, posibilitatea meditării cu tente filosofice.

Este vădit, pe de altă parte, că Emil Ghilels a parcurs o traiectorie artistică semnificativă. Poate că în tinerețe (în 1933 a făcut senzație la concursul unional al pianiștilor din U.R.S.S.) să fi impresionat pe auditori în primul rînd prin pianistica sa oțelită. Totuși, să nu uităm că atunci el interpretase *Fantezia pe teme din „Nunta lui Figaro" de Mozart* a lui Liszt și că însuși Dmitri Șostakovici nu-și putuse șterge din memorie acele momente : „Am fost cucerit, încă de pe atunci, de însușirile interpretative care îți impun și acum, cînd Ghilels a ajuns la maturitatea artistică : nobila simplitate și naturalețe, lipsa totală de afectare și prețiozitate" — scria ilustrul compozitor sovietic în 1959. Fără îndoială că limpezimea de cristal a pianisticii lui Ghilels, ca și incisivitatea ei caracteristică l-au făcut un interpret ideal al lui Prokofiev : *Concertul nr. 3 în do major*, ca și *Sonata nr. 2*, gravate pe disc, rămîn mărturii strălucite în această privință. Însă, în ultimele decenii acea splendidă cantabilitate care își are, poate, sorgintea și în îndrumările primite din partea lui Heinrich Neuhaus, tinde să devină tot mai importantă în definirea stilului interpretativ al lui Ghilels. De-

vine și un mare tălmăcitor al operelor pianistice ale compozitorilor francezi : un *Cvartet cu pian* de Fauré, înregistrat pe disc, are o supremă eleganță, nu mai vorbim de *Concertul nr. 2 în sol minor* de Saint-Saëns, a cărui virtuozitate de scriitură o înnobilează, o transformă în virtute expresivă.

Din anii din urmă ne rămîn înregistrări ce se vor înscrie cu siguranță în seria „Gravurilor ilustre". N-am putut fi prezent la seara de 7 noiembrie 1974, cînd a interpretat *Concertul nr. 2 de Brahms* din nou cu Orchestra Radioteleviziunii Române, dar impresia lăsată asupra auditoriului bucureștean a fost covîrșitoare. Ea este prelungită de splendida versiune a celor două *Concerte* brahmsiene realizată pe disc, în compania Orchestrei Filarmonice din Berlinul occidental, sub conducerea lui Eugen Jochum. Aflînd de moartea lui Ghilels, am reascultat *Concertul în re minor*. Este o interpretare — se poate spune — care va face epocă. *Tempii* sînt lenți, iar tensiunea interioară cu atît mai intensă, sîntem în prezența unei declamări pianistice de o unică incandescență și expresivitate ; dacă s-a putut vorbi vreodată de Ghilels — marele tehnician al claviaturii, acum sîntem sub acțiunea unui poet sublim al tastelor.

Ultima oară l-am ascultat pe Ghilels la Radio — o înregistrare a *Sonatelor* de Scarlatti, din concert de la Festivalul din Ancona. Lumina aceea dulce și străbătătoare să ne rămînă mereu în amintire ; acest artist care părea aspru la fire și rezervat a dăruit omenirii, din toată ființa lui, fericirea negrăită a muzicii.

Alfred HOFFMAN

FESTIVALUL MUZICAL „ISANG YUN"

În perioada 25—30 august a.c., a avut loc la Phenian o manifestare artistică deosebit de revelatoare în ce privește muzica contemporană coreeană — festivalul „Isang Yun".

Cîteva date biografice extrase din caietul de sală ca și cele 18 compoziții în genul instrumental cameral și simfonic pe care am avut prilejul de a le audia în festival, conturează profilul acestui distins compozitor, cu adevărat reprezentativ pentru cultura muzicală a poporului coreean.

Isang Yun — profesor de compoziție, doctor în filosofie — s-a născut într-o familie de literați, la 17 septembrie 1917, în provincia Kyeungsan din Sudul Coreei. A activat — după efectuarea studiilor — la Seul și în Japonia, iar ulterior la Paris și Berlin. În 1969 este arestat de poliția secretă din Coreea de Sud. Condamnat la moarte, el scapă din prizonierat grație vehementelor proteste ale opiniei publice internaționale și se stabilește în R.F.G. — unde continuă să militeze pentru reunificarea pașnică a patriei sale, în calitate de consilier al Comitetului Central General pentru democratizarea Coreei de Sud ; de asemenea, participă frecvent la mișcările de masă cu caracter anti-războinic și pentru interzicerea armelor atomice.

Isang Yun este membru al Academiei din Hamburg și al celei din Berlin.

În domeniul compozițiilor, el a realizat pînă acum peste 80 de lucrări muzicale pentru orchestră simfonică, formații camerale, piese instrumentale.

Festivalul s-a desfășurat la un nivel elevat, într-o splendidă sală de concert construită în anii din urmă după toate regulile tehnicii artistice actuale. Programul a cuprins două concerte simfonice și două concerte de cameră, în interpretarea Orchestrei simfonice coreene — un colectiv de înalt profesionalism, condus de dirijorul elvețian Francis Travis și a soliștilor Rosbita Staege — flaut, Ingo Goritzki — oboi (R.F.G.), Eduard Brunner — clarinet, Hans Heintz Shneerberger — violină, Walter Grimmer — cello (Elveția), Marion Hofmann — harpă, Manfred Hofmann — violă (R.D.G.) — toți aceștia demonstrînd virtuozitate tehnică și o bogată paletă expresivă.

Din lucrările audiate, Isang Yun ne apare ca un compozitor deplin stăpîn pe tehnicile contemporane, preocupat de găsirea unei modalități optime pentru valorificarea creatoare a muzicii populare coreene și ridicarea ei la nivelul culturii muzicale mondiale ; tematica lucrărilor sale, — cel mai adesea gravă, este izvorîtă cu prioritate din problematica actuală a poporului coreean, din lupta acestuia pentru democrație, pentru unificare pașnică și reconciliere națională. Astfel, dacă concertele instrumentale (de flaut — 1977, de violină — 1981, de cello — 1976 și de clarinet — 1981, ori piesele simfonice *Loyang*, *Muak* ș.a., folosind o tehnică modernă, preiau doar unele elemente structurale specifice cîntecului și dansului coreean, subliniate cu măiestrie — alte lucrări ca *Jenng-Sang* (Imagini) — scrisă în timpul prizonieratului, *Salmo*, o meditație dramatică asupra păcii și războiului, dar mai cu deosebire poemul simfonic *Exemplum*, *In memoriam Kwangju* — pentru orchestră mare, cu care s-a încheiat ultimul concert al festivalului (lucrare inspirată din tragicele evenimente petrecute cu cîțiva ani în urmă în orașul sud coreean Kwongja, unde poliția și armata au reprimat cu bestialitate populația care manifesta pașnic pentru democratizarea Coreei de Sud) — s-au impus auditorilor ca veritabile exponente ale celei mai fierbinți actualități revoluționare, ce frămîntă întregul popor coreean. Limbajul simfonic folosit aici, antrenînd un vast aparat orchestral, reprezintă o impresionantă sinteză a elementelor melodice-ritmice și timbrale tradiționale integrate tehnicii componistice europene, într-o manieră strict originală — rezultatul fiind o redare cum nu se poate mai convingătoare, mai zguduitoare a tragicului eveniment și totodată un vehement protest împotriva forței brutale a războiului.

Participarea la acest interesant festival ne-a prilejuit totodată celor prezenți, compozitori și muzicologi din R. P. Bulgaria, R. P. Ungară, R. P. Polonă, U.R.S.S., R. P. Chineză și R. S. România — o cunoaștere — evident, sumară — a realităților din R. P. D. Coreeană — o țară în plină dezvoltare, cu un popor harnic, animat de cele mai înalte idealuri, cu peisagii de o neasemuită frumusețe, cu bogate și milenare tradiții, cu o artă deosebit de subtilă și de rafinată, în care muzica se distinge prin candoare, expresivitate și patos revoluționar.

Teodor BRATU

STAGIUNE MUZICALĂ LA LONDRA (I)

Este un adevăr astăzi unanim acceptat în lumea internațională a muzicii că Londra reprezintă principalul centru al artei sunetelor, o adevărată capitală muzicală a planetei noastre. Unde, într-adevăr, pot fi găsite — concentrate în același oraș — cinci orchestre simfonice de talie mondială, aflate sub direcția unor personalități de prim plan ale artei dirijorale (*London Symphony* — Claudio Abbado, *London Philharmonic* — Klaus Tennstedt, *Royal Philharmonic* — André Previn, *Philharmonia* — Giuseppe Sinopoli, *BBC* — John Pritchard), alături de două teatre de operă de necontestată reputație internațională (*Covent Garden* — director Colin Davis, *English National Opera*, fostă *Sadler's Wells* — director muzical Mark Elder), de renumite ansambluri coregrafice (*London Festival Ballet, Royal Ballet, Sadler's Wells Ballet, Rambert Ballet*) și de nu mai puțin vestite ansambluri camerale (*Academy of St. Martin-in-the-Fields, English Chamber Orchestra, London Sinfonietta, English Bach Festival Baroque Orchestra, London Mozart Players, Academy of Ancient Music, English Baroque Soloists, Taverner Consort and Players*, Cvartetul de coarde *Amadeus* și enumerarea ar mai putea continua) ?

În plină stagiune din toamnă pînă în primăvară, viața muzicală londoneză oferă zilnic 6—7 manifestări de înaltă ținută, realizate nu numai de ansamblurile amintite, dar și de numeroase colective nu mai puțin valoroase venite din alte orașe ale Angliei (Manchester, Liverpool, Bournemouth, Birmingham etc.), din alte țări europene și din America, pentru a nu mai vorbi de recitalurile celor mai prestigioase personalități ale artei instrumentale și vocale, care își fac un punct de onoare din prezența periodică pe podiumurile de concert din Londra. Dar vara ? Există o viață muzicală estivală în marea metropolă britanică ?

Ei bine, vara nu ai de ales între 6—7 manifestări muzicale zilnice, dar cel puțin între 2—3, și acelea de un indiscutabil interes artistic, desfășurate în diferitele săli de concerte și spectacole londoneze, în imensa sală rotundă Albert Hall (7 000 de locuri, construită în 1871), în ultramoderna sală a noului centru Barbican pentru arte și conferințe (inaugurat în 1982), la Royal Festival Hall, Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall, Purcell Room, la Covent Garden (construită în 1732, lărgită în 1982), London Coliseum (înălțată în 1904, sediul lui English National Opera, cu cea mai largă scenă din Londra și peste 2 300 de locuri), ba chiar și într-un mare cort din „Battersea Park". În primul rînd, vara se desfășoară tradiționalul festival al Concertelor de promenadă (prescurtat „Proms"), inițiat în 1895 de către dirijorul Henry Wood, care a păstrat conducerea timp de 45 de ani, pînă în 1940. Din 1927, organizarea a fost preluată de BBC și tot BBC figurează și astăzi pe forntispiciul festivalului. În acest an, „Proms 85" a cuprins 60 de concerte desfășurate aproape în totalitate în sala Albert Hall între 19 iulie și 14 septembrie. Rolul principal l-a jucat *Orchestra simfonică BBC* cu 15 concerte, alături de formațiile londoneze *Royal Philharmonic, London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia*, apoi orchestre simfonice din alte orașe ale Angliei, parte din ansamblurile camerale amintite mai înainte, iar din străinătate *Orchestra Radio din Stockholm, Pittsburgh Symphony* din S.U.A., *Ensemble InterContemporain* și *Ensemble Orchestral de Paris* din Franța, *Orchestra poloneză de cameră* și ansamblul japonez *Ono Gagakukai*. Au putut fi urmăriți la pupitru, printre alții, Claudio Abbado, Pierre Boulez, John Pritchard, Lorin Maazel, Witold Lutoslawski, Bernard Haitink, Günter Wand, Klaus Tennstedt, Simon Rattle, Marek Janowski, Bernhard Klee, Leonard Slatkin, Sixten Ehrling, John Eliot Gardiner, Stanislaw Skrowaczewski, Peter Eötvös, Andrew Parrott, Jerzy Maksymiuk etc., iar ca soliști pianiștii Alfred Brendel, Vladimir Ashkenazi, Shura Cherkassky, Alicia de Larrocha, Bruno Leonardo Gelber, Peter Frankl, John Lill, Jean-Philippe Collard, violoniștii Salvatore Accardo și Anne-Sophie Mutter, cîntăreții Christa Ludwig, Jessye Norman, Jon Vickers, Sarah Walker, Maria Ewing etc. Simpla înșirare a atîtor nume de personalități ale scenelor internaționale de concerte și spectacole este grăitoare pentru nivelul general al acestui festival, pornit ca o manifestare cu caracter popular, pentru a ajunge astăzi unul din cele mai ample și mai prestigioase festivaluri din lume.

În ce privește repertoriul abordat în festival, el s-a înscris — mai ales în primele concerte — în cadrul sărbătoririlor Anului internațional al muzicii europene, cu lucrări de Händel *(Messiah)*, Bach *(Matthäus-Passion, Cantate)*, Schütz *(Musicalische Exequien)* și Scarlatti *(Stabat Mater)*, a cuprins apoi mari creații simfonice și concertante consacrate, de la Haydn, Mozart, Beethoven pînă la Mahler, Stravinski, Șostakovici, Hindemith, Schönberg, Bartók, Janacek, Prokofiev, Martinu, dar a pus un accent deosebit pe muzica contemporană europeană (Boulez, Stockhausen, Xenakis, Messiaen, Berio, Lutoslawski, Tippett, Zimmermann) și mai ales americană (patru lucrări de Ives și Gershwin, trei de Copland, două de Elliott Carter, cîte una de Barber, Bernstein, Piston, Reich, Ruggles, Sessions, William Schuman).

Concertul inaugural al festivalului a înscris în program oratoriul *Messiah* de Händel în aranjamentul lui Mozart. Inițiativa de a recurge la această versiune a provocat unele comentarii contradictorii în presa londoneză, obiectîndu-se împotriva deschiderii celui mai important festival englez cu o lucrare cîntată în traducere germană (cînd originalul händelian folosește limba engleză !) și orchestrată de Mozart într-o manieră care se îndepărtează substanțial de partitura lui Händel (cu adausuri de flaute, clarinete, corni, tromboni, ceea ce crează o cu totul altă densitate a coloritului instrumental, nemaivorbind că Mozart a adăugat recitative acompaniate proprii, a eliminat fiorriturile de trompetă în registrul acut — atît de specific händeliene —, a redistribuit multe arii între soliștii vocali și a renunțat la multe arii sau părți de arii). Pe de altă parte, totuși, inițiativa a apărut legitimată de criticul Richard Morrison în articolul său din „The Times" intitulat „Justified Whimsy" (Capriciu justificat), în care susține că Mozart a adăugat severului protestantism al lui Händel o notă de umor vienez nu lipsită de savoare, deși recunoaște că unele schimbări mozartiene au fost mai degrabă „expediate", decît realizate cu imaginație. În general, execuția de către Orchestra simfonică BBC sub bagheta lui John Pritchard nu a depășit un nivel de corectitudine, resimțindu-se de lipsa unui influx de energie de la pupitrul dirijoral.

Am apreciat în schimb fără rezerve impecabila autenticitate stilistică bachiană și splendida sonoritate de epocă realizată în *Matthäus-Passion* de către dirijorul englez Andrew Parrott — specialist de reputație internațională în muzica barocului — în fruntea formațiilor „Taverner Players" și „Taverner Choir" înființate de el în 1973, cu care a mai apărut în ediții anterioare ale festivalului „Proms" interpretînd *Johannes-Passion* și *Missa în si minor* de Bach și *Vecerniile* lui Monteverdi. În *Matthäus-Passion* (ca și în celelalte lucrări ale repertoriului lor din Evul Mediu pînă la finele secolului al XVIII-lea), membrii formației „Taverner Players" folosesc instrumente de epocă, originale sau reconstituite, ceea ce permite aprecierea subtilității cu care Bach a diferențiat timbrele unor instrumente, indicînd spre exemplu două *oboe d'amore* în aria de soprană *Ich will Dir mein Herze schenken*, dar două *oboe da caccia* în aria de tenor *O Schmerz* sau în aria de soprană *Aus Liebe*, pentru a prevedea în aria de bas *Komm süsses Kreuz* un acompaniament de *viola da gamba* solo, al cărei sunet sîrmos amplifică sentimentul de durere. Tot din respect față de indicațiile originale ale partiturii, pe scenă s-au aflat — clar diferențiate prin așezarea lor, pentru sublinierea dialogului antifonic — două grupuri corale și două grupuri orchestrale, cărora li s-a adăugat în partea I și corul de copii „London Junior Choir". Viziunea stilistică a lui Parrott, cu urmare directă asupra ireproșabilei organizări a discursului muzical, a fost asimilată și de principalii soliști vocali, dintre care o mențiune specială se cuvine tenorului vienez Kurt Equiluz — unul dintre puținii interpreți consacrați pe plan internațional ai Evanghelistului —, pentru maniera sobră, lipsită de orice complezență vocală și de orice gratuitate dramatică, a interpretării sale, care a cunoscut totuși o creștere a tensiunii către finele *Patimilor*.

Pierre Boulez a venit de la Paris cu două formații instrumentale : Ensemble InterContemporain (fondat în 1976 în jurul lui IRCAM, institutul de cercetări și coordonare acustică-muzică, creat și condus de Boulez) și Ensemble Orchestral de Paris (formație de virtuozi întemeiată în 1978 de municipalitatea pariziană), care și-au împărțit programul serii de muzică contemporană cu lucrări de Boulez, de americanul Elliott Carter, italianul Luciano Berio și vest-germanul York Höller. Prin tradiție, la aproape toate concertele la care se prezintă muzică contemporană în festivalul „Proms", cu o oră înainte de începerea concertului au loc într-o sală de la „Imperial College", peste drum de Albert Hall, întîlniri cu compozitorii prezenți la Londra, așa-numitele „Pre-Prom Talks". Am asistat la întîlnirea dinaintea concertului lui Boulez, la care erau pe scenă, în fața unei săli ticsite cu tineret, trei din cei patru compozitori ai programului. După ce fiecare și-a prezentat lucrarea, au urmat întrebări din public. „Vă considerați un romantic ?" l-a întrebat un tînăr pe Boulez. „Nu, desigur — i-a răspuns compozitorul și dirijorul francez într-o engleză impecabilă —, nu în sensul romantismului, ca o perioadă a istoriei muzicii care ne-a dat mari capodopere, dar care a fost irevocabil depășită ; dacă însă prin romantism înțelegeți spiritul de aventură și de cucerire a noului, atunci da, sînt un romantic". Un asemenea spirit de aventură definește și piesa lui Boulez *Eclat/Multiples*, compusă în 1965 ca o contrapunere a unui nonet de instrumente de percuție acordabile (inclusiv, între altele, și un țambal !) cu un sextet alcătuit din cîte două lemne, două alămuri și două coarde. Ulterior, Boulez a decis însă că nonetul de percuție trebuie să atragă în jurul său forțele întregii orchestre prin *multiplicarea* (de unde și titlul al doilea) ideilor muzicale și adăugirea unor noi grupuri instrumentale. Este principiul *spiralei*, evocat de Boulez și în convorbirea precedînd concertul, principiu care presupune ca o lucrare să fie mereu întregită cu noi idei, ca „o autostradă pe care o revezi după cîțiva ani și constați cu surprindere că i s-a adăugat o nouă porțiune de drum". Unicul *multiplu* atașat pînă în prezent de Boulez inițialului *Eclat* trezește totuși impresia că lucrarea este deplin finisată și că nu s-ar mai putea adăuga nimic în plus. Rămîne ca și Boulez să fie de aceeași părere ! Dintre celelalte piese dirijate de Boulez în acest concert, o evidențiere specială comportă *Penthode* de Elliott Carter — un cvintuplu cvartet compus pentru cinci grupuri de cîte patru instrumentiști —, o comandă a ansamblului InterContemporain, dedicată lui Pierre Boulez și interpretată cu acest prilej în primă audiție absolută. În ciuda marii complexități a scriiturii — cele cinci grupuri avînd fiecare cîte o lume sonoră diferită ca ritmică, intervalică, tempo și combinații timbrale — *Penthode* cucerește tocmai prin marea diversitate a timbrelor (printre cele 20 de instrumente apar vibrafonul, marimbafonul, tuba, clarinetul bas) și mai ales prin folosirea procedeului „modulației metrice" — familiar lui Carter —, care strînge laolaltă într-un șuvoi muzical ceea ce pe alocuri pare a fi o improvizație necoordonată a diferiților muzicieni.

Am participat și la reușite concerte ale altor formații prezente în festivalul „Proms", printre care mi-au reținut atenția ansamblul cameral „Nash", fondat la Royal Academy of Music cu mai bine de două decenii în urmă, într-un interesant program dominat de *Pierrot lunaire* de Schönberg, cu admirabila mezzo-sopramă engleză Sarah Walker, și Orchestra simfonică BBC Philarmonis din Manchester, cu dirijorul vest-german Bernhard Klee la pupitru, într-o versiune de mare echilibru sonor — totuși uneori cu o oarecare suprasolicitare a alămurilor — a poemului simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss și un precis acompaniament la *Imperialul* beethovenian, în care argentinianul Bruno Leonardo Gelber a folosit un tușeu de excesivă duritate, mai ales în mișcările extreme, reabilitîndu-se printr-un *Adagio* de frumoasă vînă lirică. Aș dori însă să mă opresc și la un concert la care nu am putut participa — pentru că toate cele 7 000 de locuri de la Albert Hall erau vîndute —, dar pe care l-am ascultat în transmisie directă la Radio. Este vorba de opera *Carmen* adusă pe scena londoneză de concert de ansamblul festivalului specializat în teatru liric de la Glyndebourne, evident nu cu întreaga concepție regizorală desfășurată de Peter Hall pe scena de operă, ci numai cu parte din ea, adaptată la condițiile vecinătății cîntăreților cu orchestra pe același podium. Dar am ascultat aceeași orchestră ca la Glyndebourne, London Philharmonic — una din cele cinci „mari" londoneze —, valorificînd cu brio strălucita instrumentație a lui Bizet, cu toate subtilitățile ei dramatice, sub bagheta lui Bernard Haitink, care preia din 1988 conducerea scenei de operă „Covent Garden" din Londra și își face încă din 1984—1985 „mîna" în domeniul, mai puțin abordat de el în trecut, al teatrului liric. Și a fost, dincolo de toate, extraordinara — îndrăznesc chiar să spun geniala — interpretare a mezzo-sopranei americane Maria Ewing (vă mai amintiți de ea în rolul Cherubino din filmul *Nunta lui Figaro* prezentat la Televiziunea noastră ?) în Carmencita. Impulsivitatea, umorul, senzualitatea, o vitalitate plină de nuanțe au caracterizat nu numai dialogurile sale (pentru că s-a folosit versiunea originală a operei, în care părțile muzicale alternează cu dialoguri vorbite), pronunțate într-o limbă franceză de autentică savoare populară, ci și întreaga partitură muzicală a rolului, realizat cu același instinct sigur și cu o tehnică vocală fără cusur, deplin adaptată oricăror cerințe ale rolului. Se poate afirma fără riscul de a greși că dimensiunile capacității expresive ale acestei cîntărețe gracile, cu siluetă de adolescentă, nu cunosc limite. De altfel, Maria Ewing va debuta în același rol din *Carmen*, în stagiunea 1985/1986, pe scena newyorkeză de la Metropolitan Opera, ca o nouă recunoaștere a extraordinarei sale creații în acest rol.

Dar stagiunea estivală londoneză nu se limitează la festivalul „Proms" de la Albert Hall. În paralel au loc și multe alte extrem de valoroase și interesante manifestări pe scenele celorlalte săli de concerte și spectacole. Dar despre acestea, în numărul viitor al revistei noastre.

Edgar ELIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LA JOURNÉE INTERNATIONALE DE LA MUSIQUE ET LA XXIe ÉDITION DU FESTIVAL „AUTOMNE MUSICAL À CLUJ"

Ce début d'automne continue d'offrir aux mélomanes et à tous les amateurs de beauté des moments d'élévation de l'esprit et de hautes satisfactions esthétiques.

Nous voici à quelques jours seulement de la clôture — couverte de succès — de la Xe édition du prestigieux Festival International „Georges Enesco", tenu à Bucarest, heureuse occasion pour mettre en valeur l'œuvre énescienne et pour diffuser en général la pensée musicale roumaine. Et nous voici, déjà, réunis aujourd'hui en cette salle accueillante du Foyer des Universitaires de Cluj-Napoca dans le but de participer à l'inauguration d'un autre événement majeur de la musique, de la culture pour tout dire. C'est en effet la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj" que nous ouvrons en ce jour, tel un couronnement des efforts déposés par les organisateurs pour assurer sa perpétuation et pour enrichir sans trêve ses programmes.

Ce Festival qui, dès sa première édition, s'est imposé sur le plan de la vie musicale nationale comme un événement de marque, représente aujourd'hui, avec sa XXIe édition, une partie intégrante du Festival National „Cîntarea României". Aussi bien, cette XXIe édition a-t-elle lieu l'année même où le peuple roumain tout entier fête le vingtième anniversaire de l'historique IXe Congrès du Parti Communiste Roumain, pierre d'angle dans le processus d'édification en Roumanie de la société socialiste multilatéralement développée, période d'accomplissements par excellence et qu'avec un orgueil justifié nous appelons l'„Epoque Nicolae Ceaușescu".

L'impétueux développement de notre patrie au cours des derniers vingt ans trouve son reflet dans les faits de culture et, tout autant, dans la vie musicale cotemporaine. C'est un homme nouveau que nous forgeons, un homme investi d'une condition humaine toute neuve, un homme qui soit conscient que son meilleur achèvement personnel ne peut être et n'est qu'une partie intégrante de l'accomplissement du pays, but suprême de tous ses fils, de tous les talents.

Par une heureuse coïncidence, aujourd'hui que nous inaugurons la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj", nous célébrons aussi „La Journée Internationale de la Musique" dont la fête est fixée au 1 octobre de chaque année, sous le signe de la stimulation des valeurs culturelles et du développement incessant des relations de coopération et collaboration de tous les peuples du monde.

Forte d'une noble vertu, celle de se faire comprendre *„coeur à coeur"*, la musique se trouve-t-elle aujourd'hui, plus que jamais auparavant, une raison d'être dans la communication d'un message capable d'animer hommes et peuples de partout et de les lier sous le signe d'un credo commun, d'un combat à forces unies pour liquider dans la société contemporaine l'oppression, la guerre et l'exploitation. „A travers l'art, vers le mieux" — telle fut et reste la devise de tous les musiciens du monde, telle est aussi la profession de foi des servants de la musique en Roumanie Socialiste.

Vibrant à l'unisson avec les compositeurs, interprètes, enseignants, animateurs, chercheurs de partout, dont les efforts, le talent, l'intelligence et l'art se consacrent au triomphe de la liberté et de l'indépendance des peuples, en même temps qu'à leur coopération sur l'assise d'une connaissance et d'une appréciation mutuelles, les musiciens de la Roumanie Socialiste dédient à leur tour l'intégrité de leur capacité de travail à l'épanouissement de leur patrie. Chacun d'eux élève un hymne ardent au brave peuple roumain qui, sous la direction du Parti, à la tête duquel se trouve son secrétaire général, le président Nicolae Ceaușescu, gravit les marches de l'histoire.

La célébration de la „Journée Internationale de la Musique" signifie partout dans le monde un hommage apporté à la musique engagée, à la musique adressant un radieux message au présent comme à l'avenir, à la musique constituée en carte d'identité de la société humaine, de chaque peuple pris à part, de tous les représentants de la vie culturelle internationale et, pour finir, mais non de la dernière importance, de l'homme simple qui poursuit sa vie de tous les jours dans une communion intime avec la musique.

Par ailleurs, le fait que cette année également on vient de fêter l'„Année Internationale de la Musique", représente pour nous autres, fidèles servants de l'art sonore en Roumanie, non seulement l'heureuse occasion d'un hommage rendu aux figures marquantes de la musique universelle, mais aussi celle d'un témoignage attestant l'actualité vivante du message humaniste de l'art musical, appelé à contribuer avec ses moyens spécifiques à l'affirmation du beau, au triomphe de la Paix et a l'entente des peuples, dans un climat où règnent le Bien et le Vrai.

Voici porquoi nous saluons avec joie, en ce 1 octobre 1985, l'inauguration de la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj". Entré de bonne heure dans nos cœurs et jouissant d'une prise de conscience générale sur le plan de la vie artistique contemporaine roumaine, ce Festival vient nous offrir, comme chaque fois au début de la saison musicale, une suite de concerts et de spectacles de grande attraction, prouvant une conception et une structure bien configurées, justifiant la place qu'il s'est acquise dans le calendrier des manifestations artistiques prestigieuses de la Roumanie Socialiste.

L'une des constantes de toutes ses éditions est d'accorder une attention spéciale à la création musicale autochtone. Chaque édition a été l'occasion d'une présentation — sélectionnée avec exigence, bon goût et sens de responsabilité — d'un considérable nombre d'œuvres appartenant à nos compositeurs du passé et d'aujourd'hui — Roumains, Hongrois et autres nationalités. Chaque fois aussi, le festival se charge d'être le lieu d'une première audition des meilleures compositions récemment créées. C'est, aujourd'hui, le cas de l'Oratorio *Meșterul Manole*, une toute récente œuvre de Sigismund Toduță, que nous écouterons tantôt.

La féconde et intéressante activité de maître Sigismund Toduță—compositeur, musicologue, esthéticien, professeur et, de surcroît, l'un des plus infatigables animateurs de notre vie musicale — recueille les éloges du monde de la musique, tant du pays que de l'étranger. Il occupe une place de choix dans l'histoire de l'art sonore roumain actuel, ses réalisations dans le domaine de la composition dévoilant de larges horizons à travers des pages d'envergure, de la plus grande valeur artistique. Dans ce sens, l'opéra-oratorio *Meșterul Manole*, dont la première audition a lieu ce soir-même, se constitue comme un nouveau et signifiant accomplissement de l'une de nos plus prestigieuses pensées créatrices.

Avant de finir mon allocution, permettez-moi qu'au nom de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie, je souhaite tout le succès qu'ils méritent aux organisateurs, aux interprètes et aux compositeurs des ouvrages qui seront offerts dans le cadre de la XXIe édition du Festival „Automne Musical à Cluj". Permettez-moi aussi de présenter mes félicitations aux organismes locaux de Parti et d'Etat pour l'appui accordé à la bonne réussite de cette prestigieuse manifestation de l'art musical roumain. Et, sans doute, à vous tous, honorés auditeurs, dont on connaît l'exigence mais aussi la générosité d'accueil et la permanente appréciation positive dès qu'il s'agit d'une musique de qualité, je vous souhaite „bonne audition", du réconfort moral et la plus haute joie spirituelle. *)

Pr Univ. NICOLAE CĂLINOIU

Président de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. S. de Roumanie, Recteur du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

*) Allocution d'ouverture à la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj" le 1e octobre 1985, à Cluj-Napoca.

CUPRINS

Efort creator, activitate revoluționară pentru progresul multilateral al patriei . . . 1
Nicolae Călinoiu
Conștiința timpului prezent 3
Laureații celei de a V-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României" pentru creație muzicală și muzicologie 4
Premiile Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, pe anul 1985 . . . 6
Premii ale Academiei Republicii Socialiste România — 1983 7
Premiile de creație la concursul de muzică ușoară românească Mamaia '85 . . . 7
Premiile de interpretare Mamaia '85 . . . 8
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR
Semnează : Angela Vodă, Elena Alexandru, Rodica Sava și Doina Ilnițchi 10
STUDII
Speranța Rădulescu
Difuzarea folclorului prin mijloacele comunicării de masă 10
ECOURI ȘI OPINII
Interviuri realizate de **Constantin Victor Ciocan** 16
CREAȚII
Mirela Stoenescu
Trei opusuri pentru chitară de Liviu Dănceanu 20
IN MEMORIAM
Romeo Ghircoiașiu
Dorin Pop 22
Lajos Pintér
Gheorghe Halmoș 22
Romeo Ghircoiașiu
Traian Mîrza 24
VIAȚA MUZICALĂ
Semnează : Alfred Hoffman, Casiu Barbu, Nicolae Călinoiu, Mihaela Marinescu, Petre Codreanu, Radu Negreanu, Luminița Vartolomei, Alexandru Vasiliu, Liviu Dănceanu, Elena Zottoviceanu, Fred Popovici, Ileana Preda Ursu, Cristina Sârbu, Michaela Roșu și Octavian Ursulescu . 25
DE PESTE HOTARE
Rufina Leites
Muzică românească la Moscova 42
Dumitru Bughici
Muzică simfonică românească la Alma-Ata . 42
Alfred Hoffman
Emil Ghilels 43
Teodor Bratu
Festivalul muzical „Isang Yun" 44
Edgar Elian
Stagiune muzicală la Londra (I) . . . 45
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Nicolae Călinoiu
La journée internationale de la musique et la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj" 47

SOMMAIRE

Effort créateur, activité révolutionnaire en vue du progrès multilatéral de la patrie . 1
Nicolae Călinoiu
Prise de conscience contemporaine . . . 3
Les lauréats de la Ve édition du Festival National „Cîntarea României" (composition et musicologie) 4
Prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. S. de Roumanie — 1985 6
Prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie — 1985 7
Prix de création musicale au concours de musique légère roumaine de Mamaia '85 . 7
Prix d'interprétation Mamaia '85 8
DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS
Signataires : Angela Vodă, Elena Alexandru, Rodica Sava, Doina Ilnițchi 10
ÉTUDES
Speranța Rădulescu
La diffusion du folklore par les mass-media . 10
ÉCHOS, OPINIONS
Interviews réalisées par **Constantin Victor Ciocan** 16
ŒUVRES
Mirela Stoenescu
Trois opus pour guitare de Liviu Dănceanu . 20
IN MEMORIAM
Romeo Ghircoiașiu
Dorin Pop 22
Lajos Pintér
Gheorghe Halmoș 22
Romeo Ghircoiașiu
Traian Mîrza 24
LA VIE MUSICALE
Signataires : Alfred Hoffman, Casiu Barbu, Nicolae Călinoiu, Mihaela Marinescu, Petre Codreanu, Radu Negreanu, Luminița Vartolomei, Alexandru Vasiliu, Liviu Dănceanu, Elena Zottoviceanu, Fred Popovici, Ileana Preda Ursu, Cristina Sârbu, Michaela Roșu, Octavian Ursulescu . . 25
À L'ÉTRANGER
Rufina Leites
Musique roumaine à Moscou 42
Dumitru Bughici
Musique symphonique roumaine à Alma-Ata . 42
Alfred Hoffman
Emil Ghilels 43
Teodor Bratu
Le Festival musical „Isang Yun" 44
Edgar Elian
Saison musicale à Londres (I) 45
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Nicolae Călinoiu
La journée internationale de la musique et la XXIe édition du Festival „Automne musical à Cluj" 47

MUZICA Nr. 12 48 p. București — Decembrie 1985

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta 1 : Corul de copii al Radioteleviziunii

I. P. Informația – c. 1695

42. 416

Lei 15